التّكْرار وتَمَاسُك النّصّ

الناشر

مكتبة الآداب
علي حسن

الطبعة الأولى: ١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨م

بطاقة فهرسة

فهرسة أثناء النشر إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

محمد ، جودة مبروك.
التكرار وتماسك النص: قصائد القدس
لفاروق جويدة نموذجًا / تأليف جودة مبروك محمد.-
ط١. - القاهرة: مكتبة الآداب ، [٢٠٠٨].
١٣٢ ص ؛ ٢٤ سم.
تدمك ٥ ٩٧٨ ٢٤١ ٩٧٧
١ - الشعر العربي - تاريخ ونقد
أ - العنوان

٨١١,٠٠٩

عنوان الكتاب: التكرار وتماسك النص
تأليف: د. جودة مبروك محمد
رقم الإيداع: ١٠٠١٥ لسنة ٢٠٠٨م
الترقيم الدولي: I.S.B.N. 977 – 241 - 978 – 5

مكتبة الآداب
علي حسن
٤٢ ميدان الأوبرا - القاهرة
هاتف ٢٣٩٠٠٨٦٨ (٢٠٢) -
e-mail: adabook@hotmail. com

التّكْرار وتَمَاسُك النّصّ

"قصائد القدس لفاروق جويدة نموذجًا"

تأليف الدكتـور

جودة مبروك محمد

أستاذ العلوم اللغوية المساعد

بكلية الآداب- جامعة بني سويف

النـاشر

مكتبة الآداب

٤٢ ميدان الأوبرا- القاهرة ت ٣٩٠٠٨٦٨

بسم الله الرحمن الرحيم

مقـــدمة

الحمــد لله ربِّ العالمــين، والصــلاة والسلام على سيدنا محمد، وعلى آله وصحبه وسلم، وبعد:

فالتكرار أحد وسائل تحقق الترابط اللفظي والتماسك النصي، فهو ممـــا يُسهم في أن تُشكِّل مجموعةٌ من الجمل نصًا، والتماسك هو الكيفية التـــي تكمن داخله، فتحقق له الوحدة الواحدة غير المفككة، فيبدو كما لو أنه وحدة اتصالية متجانسة، شبيهة بالوحدة العضوية للقصيدة، وهذا يؤدي إلى خلق الاندماج بين المتلقي والمحتوى النصيّ المطروح بوصفه رسالة المــبدع، وأمَّـــا خلــوه من التماسك فيعني انعدام نصيته، وخروجه عن الــوحدة الدلالية الكلية، ويفتقد إلى استكمال ما كان يُسمَّى في عُرْفِ النقد بالوحدة الموضوعية أو العضوية في القصيدة العربية، فيكون أشبه بجمل متفــرقة لا يحــتويها معنـــى عام أو فكرة رئيسة، بحيث لا يمكن له أن يخضــع لعــنوان واحــد أو تنظيم متفق، وهو عكس ما كان معروفا في تــناول الــنحاة العــرب القدامى للجملة العربية على أنها بؤرة الاهتمام والــبحث عــندهم، سوى ما كان من حديثهم عن معاني حروف العطف واستخداماتها، وما إليها.

ولقــد ساد بين بعض من جموع المحللين للنصوص قديمًا العيوب التي تقف وراء التكرار، فعيب على بعض الشعراء الكبار أنهم يكررون بعض ألفاظهم وجملهم أو معانيها، دون دراسة وافية لأهمية ذلك التكرار،

سوى ما تقدم به بعض الدارسين حول التكرار في القرآن الكريم، محاولا تأويـــل ذلك، وكان الغرض من ذلك أمرين : تنزيه القرآن الكريم عما قد يـــتوهمه غير المبصرين من قيمة التكرار، والثاني: التوصل إلى طريق آخر للإعجاز القرآني.

ولا يمثل التكرار جميعه في القديم عيبًا من عيوب الإبداع القولي، ففي بعض الأحيان يعبر عن النقص المعجمي والاضمحلال الدلالي عند المـــبدع، ممـــا دعـــت الحاجة إلى الانصراف عنه، والحقّ أنه لا يخلو التكرار من فوائد عند المشتغلين بالعلم قديمًا وحديثًا، فهو ظاهرة موسيقية ومعـــنوية، تتعلق بالإتيان بلفظ متعلق بمعنى، ثم إعادة اللفظ مع المعنى نفســـه أو زيـــادة عليه، وقد يكون بتكرار حرف، أو لفظة، أو جملة، أو عـــبارة، وله هدف وقصدية من المبدع، فقد يرد لوظيفة تأكيدية دلالية أو إيقاعية أو تزيينية، وليس كما يمكن أن يُدّعى أنه لا فائدة وراءه؛ لأنه قد يكـــون هـــناك تكرار لكلمة أو جملة أو عبارة في سياق نصي مختلف، يـــؤدي هذا إلى اختلاف الدلالة نتيجة لهذا الإجراء، وليس أدل على ذلك مـــن التكـــرار الذي نلحظه في سورة "الرحمن"، وفي سورة "الناس" وما إليها، فمؤكد أن هناك دلالة ما وراء ذلك التكرار.

ويعرج البحث على معطيات علم اللغة الحديث؛ ليبين عن تعريف التماسك، وإلقاء الضوء على ترجمة المصطلح(**Cohesion**) عند بعض مـــن علماء اللغة المعاصرين، ويرصد البحث رؤية القدامى للظاهرة في مؤلفاتهم، ومدى توافقها مع الفكر المعاصر.

ويحـــاول البحث أن يعالج ظاهرة التكرار بين القدامى والمحدثين، مبينا أوجـــه التشـــابه والاخـــتلاف بينهما، كما يتناول تطبيقًا للتكرار وأنواعه وقيمـــته الإبداعـــية في مجموعة قصائد القدس للشاعر فاروق جويدة من حيث التماسك النصي، حسب أنماط التكرار المعروفة، فنقسم على ثلاثة فصول:

الأول: المفهوم والرؤية.

والثاني: أنماط التكرار، وجاءت على أقسام: هي:

أولاً: إعادة عنصر معجمي (Repetition of Lexical item).

ثانيًا: الترداف أو شبه الترادف (synonym, near- synonoym)

ثالثًا: الاسم الجامع (superordinate word)

رابعًا: الكلمة العامة (ageneral word)

والثالث: التكرار عبر القصائد عامّةً، وهو على قسمين:

أولاً: تكرار الألفاظ. ثانيًا: تكرار التركيب.

ولـــيس من خطة البحث أن يُبِين عن وظائف التكرار، إلا ما جاء عرَضًا، ويكمن الهدف في إبراز دوره في إحداث التماسك أو الانسجام، وذلـــك مـــن خلال محاولة تقصّي الخيوط المنسوجة بفعل التكرار عبر أجـــزاء الـــنص، ســـواء كانت على مستوى اللفظ والتركيب لتتم عملية الانسجام بين المكونات الأساسية أو الدلالة المستنطقة من وراء إيحاءات الكلمات.

وكـــان للجانـــب النفسي والشعوري دور في الإلحاح على الترديد والإعـــادة، رأيناه كثيرًا في المقاطع التي تحمل أجواء منفعلة، تعبر عن

الحالة الانفعالية للشاعر، وعهدناه بكثرة في القصائد المقسمة على مقاطع، فيبدأ المقطع بما بدأ به سابقه، وهو إعادة للحظة البدء الأولى، بتلك المرحلة الانفعالية التي تمخضت عنها القصيدة، وكان من المهم في المطولات هذا الإجراء، حيث يربط نسيج هذه الأفكار عبر مساحة كبيرة من النص.

ولقد كانت هناك أسباب كثيرة من وراء اختيار قصائد القدس لفاروق جويدة، أهمها ما لهذه القصائد من وفرة في حدوث التكرار بشكل واضح، على مستوى القصيدة الواحدة وعلى مستوى القصائد مجتمعة أو منفصلة، تدور في فلك التكرار اللفظي والمعنوي، ويحاول البحث أن يقف إزاء ذلك التكرار، ويبيّن أقسامه ودوره في تماسك النص.

ويأتي أمرّ شخصيٌّ يربطني بكلمات ذلك الشاعر الوجداني، حتى في ثورته القومية، يكمن في علاقتي منذ زمنٍ بشعره الذي يمتاز بإحساسٍ فاق حدود الزمن وفواصل العقود، بما تميّز به من نغمة حلوة وهمسات رقيقة ، شكّلت بعضًا من ملامح الوجدان، ورسمًا من صورة الواقع والحياة، فلقد لعب الإحساس والانفعال في شعره في أداء جمليات لغوية وتراكيب بديعة، قلّ أن تتوافر في شاعرٍ، حتى إنه ليبدو لي في شاعريته وهو ينظم فيلسوفًا عشاقًا، وعاشقًا مفكرًا.

تلك وغيرها أسباب دفعتني إلى أن أعيش رحلتي هذه في عالم فاروق جويدة الشاعر صاحب الوجدان والأحاسيس الوطنية، التي امتزجت ألفاظه ومعانيه بإيحاءات نفسية وانفعالات وجدانية تعصف بالحسّ القومي، وهي من نبض التراب العربي، واكتسبت ملامحها

ومعالمها من أفواه الطبيعة العربية الساحرة، فبلغ بلغته درجة الاتصـــال مع الجمهور والبلدان شرقًا وغربًا، وانتهى منها إلى أن تتحقق المعادلـــة الصعبة في حياة الفنان، في أن تصبح اللغة أنشودة فكر، وملتقـــى أثـــر نفسي.

والله من وراء القصد، وهو حسبي ونعم الوكيل..

د.جودة مبروك محمد

E.Goda90@maktoob.com

***

الفصل الأول

المفهوم والرؤيـة

*** التماسك (Cohesion):**

مصـــطلح التماســـك أو الســـبك أو الربط أو نسيج النص ترجمة للمصـــطلح (Cohesion)، وقد جاء عنوانًا لكتاب م.أ.ي هاليداي ورقية حســـن (Cohesion in English)([1])، وهـــناك تباين كبير بين علماء العـــربية المحدثين في ترجمة ذلك المصطلح، فعبّروا عنه بألفاظ مختلفة متـــرادفة، فهـــو عـــند الدكتور سعد مصلوح السبك([2])، وعلّق عليه بأنه الأفضـــل فـــي صلاحية الاستخدام؛ لأنه أقرب شيء إلى المفهوم المراد، وأكثر شيوعًا في أدبيات النقد القديم. وهو الاتّساق أو الانسجام عند محمد الخطابـــي([3])، وهو الربط عند الدكتور سعيد بحيري([4])، والدكتور حسام بهنســـاوي([5])، وفـــي ترجمة الأزهر الزنّاد([6]) أنه التماسك، وهو نسيج النص في ترجمة الدكتور وائل بركات([7]).

---

1 – وقد صدر بلندن عام ١٩٧٦م بدار لونكمان.

2 – انظـــر: نحـــو أجرومية للنص الشعري ١٥٤، وفي البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية ٢٣٧

3 – انظر: لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب ١١

٤ – انظر: علم لغة النص ١٢٠

٥ – انظر: أنظمة الربط في العربية ٥

٦ – انظر: نسيج النص ١٥

٧ – انظر: مغامرة في مواجهة النص ١٠٤

ممـــا سبق يتضح الاتفاق حول مفهوم التماسك، فهناك التقاء بين المتــرجمين للمصطلح في دوره ومؤدّاه الوظيفي، وإن اختلف المنطوق والتعبيــر الاصـــطلاحي العربي له، الذي تنعكس في النهاية على التحام المكونات الأساسية للنص، بما يؤهله ليكون وحدة اتصالية متجانسة، يُعقد بعضـــها مـــع بعـــض، حتى يُفْضِي في الختام إلى انتهاء رسالة المبدع، ويـــتفهَّمها المتلقي بناءً على تلك الحبكة الحاوية لهذا الكمّ من المعلومات عبر خيوط النص.

***

وإنه ليُنظر إلى النصّ على أنه دفقة تواصلية بين المبدع والقارئ، كما يقاس تحقّق التماسك بمدى كفاءة القارئ من الاستمرارية والتناغم في تتـــبع المراحل الدلالية التي تشكل وتهيمن على النصّ، فهو إذن "الكيفية التي تمكّن القارئ من إدراك تدفق المعنى الناتج عن تنظيم النص، ومعها يصـــبح النص وحدة اتصالية متجانسة"([1])، فإذا ما تحقق التدفق الدلالي عبـــر مجموعة من الجمل والفقرات التي تشكل بنية النص، وفق تسلسل منطقـــي للأفكار، بحيث تُفضي الفكرة إلى أختها، فإنه يتجلّى عالم النص المـــتكامل، المكـــون مـــن مجمـــوعة من الوحدات المتداخلة والأجزاء المتشابكة المتكاملة، ويبدو على أنه وحدة واحدة في نهاية الرسالة، وليس مجمـــوعةً من الجمل المفككة المتباعدة غير المنسجمة، فينظر إلى النص

[1] - انظر: علم لغة النص النظرية والتطبيق ١٨٤

حينـئذ علـى أنه "ممارسة دلالية منحها علم العلامات أو السيميولوجيا امتيازًا"([1]).

ويرى الدكتور تمام حسّان([2]) أن التماسك أو السبك إحكام لعلاقات الأجـزاء، ووسيلته إحسان استعمال المناسبة المعجمية من جهة، وقرينة الربط النحوي من جهة أخرى، واستصحاب الرتب النحوية.

ويعـرفه بـارت([3]) بأنـه تشابك متراصٍ من الدلالات، انقلابات وتغيـرات في المعنى، وبهذا يرسم النص محيط فضائه الإنتاجي الذي لا يحدد فقط بمجال واحد هو الكتابة، فالنص عبارة عن ممارسة دالّة تظهر إلى النور بوساطة قواعد التركيب والتحويل والانتقال.

فهو يقسمه على قسمين: سبك معجمي، وسبك نحوي، ويصفه بأنه يكتسب صفة إحكام العلاقات بين الأجزاء التي يُبنَى عليها النصّ.

وإذا ما علمنا حقيقة التماسك فإنه يُستخدم في علم لغة النص على أنه فرق بين النصّ واللانصّ([4])، فهو سبك للنص وحبكة لألفاظه وأفكاره ووحـدة موضوعية لبنيته التركيبية والدلالية، وعلى هذا فالتماسك يلعب دورًا خاصًّـا في خلق النصية([5])؛ فيمكننا إذن من أن نفرق بين نصٍّ تامٍّ متجانس ومتكامل، ومجموعة من الجمل التي يمكن أنْ تُوصف بعشوائية

---

[1] – انظر: بلاغة الخطاب وعلم النص ٢٣٠

[2] – انظر: قراءة جديدة لتراثنا النقدي ٧٨٩

[3] – انظر: مغامرة في مواجهة النص ١٠٤

[4] – انظر: علم لغة النص النظرية والتطبيق ١٨٥

[5] – انظر: البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية ٧٦

الاختـــيار أو التألـــيف، دون أن يكـــون بينها خيط فكري أو لفظي، ولا تجمعها علاقات نحوية واحدة.

فالصـــفة الأساســية المهيمـــنة على النص حتى يكون نصًا هي الاطـــراد والاستمرارية (Continuity)، التي يُراد بها التواصل والتتابع بين الأجزاء التي يتكون منها النص.

واستمرارية النص وتتابعه تتولد من خلال وسائل تُعرف بوسائل السـبك أو التماسك، يجمعها مصطلح عام، هو "الاعتمـــاد النحــــويّ" (Grammatical dependency)([1])، وتتشـــابك مجمـــوعة من الأنواع وتمثل ذلك الاعتماد، وهي([2]):

١- الاعتماد في الجملة (Intra sentantial).

٢- الاعتماد فيما بين الجمل (Inter sentential).

٣- الاعتماد في الفقرة أو المقطوعة.

٤- الاعتماد فيما بين الفقرات أو المقطوعات.

٥- الاعتماد في جملة النصّ، أو تمام النص.

ويـــرى الدكتور سعد مصلوح([3]) أن الاعتماد النحوي يتحقق في شـــبكة مـــن العلاقـــات الهرمية المتداخلة، ويأتي في مستويات صوتية وصـــرفية وتـــركيبية ومعجمـــية ودلالية، كما يتخذ أشكالاً من التكرار

---

[1] - انظر: نحو أجرومية للنص الشعري ١٥٤

[2] - انظر: نحو أجرومية للنص الشعري ١٥٤

[3] - انظر: في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية ٢٣٧

الخـــالص، والتكرار الجزئيّ، وشبه التكرار، وتوازي المباني، وتوازي التعبير، والإسقاط، وأدوات الربط بأنواعها المختلفة، وعلاقات الزمن.

***

*** التماسك في التراث العربي:**

لــم تكــن فكـــرة التماسك أو الانسجام أو السبك بعيدة في دلالتها ومفهـــومها عـــن تـــراثنا العربي والبلاغي خاصةً، فقد تناولها كثير من علمائـــنا العرب في أثناء معالجتهم للنصوص، فيفرقون بين مصطلحين: الفــكّ، والسبك، أما الأول فهو أن يفصل المصراع الأول من المصْرَاع الثانـــي وذلـــك في الشعر، أو الفقرة الأولى من الفقرة الثانية، أو الجملة الأولـــى مـــن الجملة الثانية، ولا تتعلق الثانية بشيءٍ من معنى الأولى، ويمثِّلون على ذلك بقول زهير بن أبي سلمى:

حَيِّ الدِّيارَ التي لم يَعْفُها القدمُ   بلى وغيرها الأرواح والدِّيم([1])

أمـــا الثانـــي، وهو السبك، فهو تعلُّق كلمات البيت أو الرسالة أو الخطبة بعضها ببعضٍ، من أوله إلى آخره، وقيل: "خير الكلام المسبوكُ، الذي يأخذ بعضُه برقاب بعض"([2]).

ولقـــد أدرك الجـــاحظ حقيقة التماسك، فقد عقد حديثًا عن التنافر والسبك، أما الأول، وهو التنافر، فذهب إلى أن الشعر إذا كان مستكرهًا، وألفـــاظ البيت لا يقع بعضها مماثلاً لبعضٍ، فإنه ينتج بينها التنافر مشبِّهًا

---

[1] – انظر: الفوائد المشوق ٢٢٤

[2] – انظر: الفوائد المشوق ٢٢٤

ذلــك بما يحدث بين أولاد العلات([1]). ويرى أن من ألفاظ العرب ألفاظا تتنافر، على نحو ما ورد في بعض الشعر، لم يستطع المنشدُ إنشادها إلا ببعض الاستكراه، نحو قول الشاعر:

وقَبْرُ حَرْبٍ بمكانٍ قَفْرْ   وليس قُرْبَ قَبرِ حَرْبٍ قَبْر([2])

وإذا كانــت التكرارية مرفوضة في توالي الأمثال كما سبق، فقد رفضت أيضًا في الألفاظ المفردة كالأدوات "من، إلى، عن، على" كما في قول المتنبي:

أقِلْ أَنِلْ احْمِلْ علِّ سَلْ أَعِدْ   زِدْ هَشّ بَشّ تَفَضّلْ أدْنِ سُرَّ صِلِ([3])

فأساس رفض هذه الأنماط السابقة يكمن في التنافر الصوتي، كما يُرْفَضُ التماثل الذي يؤدي إلى لبس([4]).

فقــد داخلــه تكــرار في بعض حروفه ما أدّى إلى تعقيد لفظي، بتكرار حرف الراء.

أمــا الثاني، وهو السبك، فرأى أن "أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجــزاء، سهل المخارج، فيُعلم بذلك أنه أفرغ إفراغًا جيّدًا، وسُبِك سبكًا واحدًا، فهو يجري على اللسانِ، كما يجري على الدِّهان"([5]).

---

[1] – انظر: البيان والتبيين ١/ ٦٦، ٦٧

[2] – انظر: البيان والتبيين ١/ ٦٥

٣ – انظر البيت في البلاغة والأسلوبية ٢٩٥

٤ – انظر: البلاغة والأسلوبية ٢٩٥

[5] – انظر: البيان والتبيين ١/ ٦٧

ولابن أبي الإصبع المصري رؤية في الانسجام، فيشير في طلب تحقق ذلك إلى ضرورة ترابط الأفكار، وحسن اختيار الألفاظ الدالة عليها، مما يكون له أثر وقيمة تعبيرية في المتلقي، فهو: "أن يأتي الكلام منحدرًا كتحدّر الماء المنسجم، بسهولة سبكٍ وعذوبة ألفاظٍ، وسلامة تأليف، حتى يكون للجملة من المنثور، والبيت من الموزون وقع في النفوس، وتأثير في القلوب، ما ليس لغيره"([1]).

وإلى المعنى ذاته يشير صاحب الفوائد المشوق في تناوله لانسجام النص، بقوله: "الانسجام هو أن يأتي الكلام سهلَ المساق، عذب المذاق، حسن الاتّساق، منحدرًا في الأسماع، كتحدّر الماء المنسجم، حتى يكون للجملة من المنثور، والبيت من الموزون، موقعًا في النفوس، وعذوبة في القلوب، ما ليس لغيره، مع بعده من التصنّع"([2]).

وقد جاء في الفوائد أيضًا([3]) حديث عن حسن النسق، فهو وسيلة من وسائل الربط أو الانسجام أو السبك، وحدّه بأنه أن تأتي بكلمات من النثر أو النظم متتاليات ومتعاقبات منسوقة بعضها على بعض بحرف العطف، كل كلمة إذا أُفْرِدت كانت تقوم بمعنًى مستقلٍّ، وكل بيت إذا جُرِّد استقل معناه، ولم يفتقر إلى غيره، وإن ضمّ إليه غيره صارا كأنهما بيت واحد.

---

[1] - انظر: بديع القرآن ١٦٦

[2] - انظر: الفوائد المشوق ٢١٩

[3] - انظر: الفوائد المشوق ١٩١

ويمثل[1] على ذلك بقوله تعالى: (وقيلَ يا أرضُ ابْلَعي ماءك ويا سماءُ أَقْلِعِي وغِيضَ الماءُ وقُضِيَ الأمرُ واستَوَتْ على الجُودِيِّ وقيل بعدًا للقَوْمِ الظَّالِمِينَ)[2]، بالجمل معطوفة بعضها على بعض بواو النسق، على الترتيب الذي تقتضيه البلاغة، وبدأ بالأهم؛ إذ كان المراد إطلاق أهل السفينة من سجنها، ولا يتهيّأ ذلك إلا بانكشاف الماء عن الأرض؛ فلذلك بدأ بالأرض، فأمرها بالانقلاع، ثم اقلاع السماء، ثم غيض الماء، فكان هلاكهم، ونجاة نوح عليه السلام ومن معه.

ويعقب أبو هلال العسكري معبّرًا عن إعجابه بالسبك في أبيات للنمر بن تولب بقوله: "هذه الأبيات جيدة السبك، حسنة الوصف"[3].

ففكرة التماسك إذن كانت معروفة عند العرب القدامى، وقد جاءت في أثناء معالجتهم للنصوص ووحدتها وتعلق كلمات البيت الواحد بعضها ببعض، وإن لم يظهر تناول النحاة العرب[4] ذلك إلا في مواضع بعينها، نحو حديثهم عن حروف العطف ومعانيها وطريقتها في الاستخدام، وأدوات الشرط، والجملة الاعتراضية التي لا تتعلق بما قبلها.

***

---

١ - انظر: الفوائد ١٩١

٢ - سورة هود ١١/ ٤٤

٣ - انظر: الصناعتين ١٧٥

٤ - يرتبط النحو العربي بحدّ أدنى يمتثل في الصوت المفرد، وحدّ أعلى يتمثل في الجملة، ولا يتعدّى النحوي هذا المستوى من الدراسة من حيث الاهتمام بالتركيب الكليّ للأسلوب، ولا الأفكار، وإنما ترك ذلك كله لفروع أخرى من الدراسة كالبلاغة. انظر: البلاغة والأسلوبية ٣٩

التكرار في عرف القدماء:

التكرار أصل من أصول الصناعة اللفظية؛ لما يمتلكه من قيمة في تحسين اللفظ(1)، وقد جاء ذلك في العمدة لابن رشيق والمثل الثائر لابن الأثير وغيرهما، فالبلاغيون من أوائل مَن أولوه اهتمامًا بالغًا في إحداث الترابط والإيقاع الموسيقي والزخرفة اللفظية، وهو "دلالة اللفظ على المعنى مرددًا"(2)، وقد أشار بعضهم إلى أنه إعادة اللفظ الواحد بالعدد أو بالنوع في القول مرتين فصاعدًا(3).

وقد اهتم القدامى بالتكرار بالنظر إليه من زاويتين: الأولى بين أكثر من مبدع، والثانية في النص الواحد.

فالزاوية الأولى حيث التكرار في أكثر من عمل، فقد عُدّ ضرورة يتطلبها التواصل والتفاعل بين المبدعين، على أنه ليس إلغاءً للأفكار السابقة، ولكنه يُوصَف بأنه فعل تواصلي وتوالدي وتداولي، ويُنبِئ عن أهمية الفكرة ورغبة الفاعل في تحقيق الذات في ضوء قراءته للآخر(4).
وقد عبّر كعب بن زهير عن قريب من هذا المفهوم بقوله:

---

1 - انظر: البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية ٨٤

2 - انظر: المثل الثائر ٢/ ١٤٦

3 - انظر: المنزع البديع ٤٧٦، ٤٧٧ ، وفي التعريفات ٩٠: كرّر الشيء تكريرًا وتكرارًا أعاده مرةً بعد أخرى، ومنه الكرَّة، بمعنى المرّة. وانظر: اللسان (كرر) ٥/١٣٥، والصحاح (كرر) ٢/ ٦٨٨

4 - انظر: فاعلية التكرار في بنية الخطاب الشعري للنقائض ٣٠

مــا أرانـــا نقــول إلا رجيعًا   أو مُعــادًا مــن قولِنا مكرورًا([1])

فالمعاني تتوالدُ عن المعاني، والأفكار تُسهم بشكل فاعل في نتاج الأفكار الأخرى، فتتداخل النصوص.

وقــد وضــع القدامى شروطًا ومعايير تجنبًا لما يُعرف بالسرقات الأدبية، وفي ذلك يقول العسكري: "وقد أقدم المتقدمون والمتأخرون على تــداول المعاني فيما بينهم، فليس على أحدٍ فيه عيب إذا أخذه بلفظه كله، أو أخذه فأفسده، وقصر فيه عمَن تقدم"([2])، كما يتطلب أمر قبول التكرار عــند القدامــى مراعاة أن يكون فيه زيادة معنى على المعنى السابق، أو إعــادة صياغته بألفاظ أبلغ وأجزل، يقول ابن المعتز: "ولا يعذر الشاعر فــي ســرقته حتــى يزيد في إضاءة المعنى، أو يأتي بأجزل من الكلام الأول"([3])، ويــؤكد ابــن طباطبا العلوي([4]) على أهمية أن يكون التكرار مبدعًا، وذا ألفاظ وتراكيب تفضل السابقة.

والتكــرار كما هو واضح يوازي نظرية تداخل النص أو التناص (Intertextuality) في النقد الحديث، والتي تعني أن كل كلمة استعملت تملــك تاريخ تداخلها الخاص مع غيرها من الكلمات، كما أن ظهور أي كلمــة مــن الكلمات يعني إعادة انتشارها وتأويلها على مستويات أعلى،

---

[1] - انظر: شرح ديوان كعب بين زهير ١٥

[2] - انظر: الصناعتين ٢٠٣

[3] - انظر: الموشح ٤٧٨

[4] - انظر: عيار الشعر ١٢٣

وكـــل كلمة في المعجم لديها هذه الإمكانية، فلا يوجد بهذا التصور نصَ مســتقلّ، فكـــل نص هو نظام متكامل من العلاقات بينه وبين النصوص الأخرى الواقعة في مجاله الثقافي([1]).

والزاوية الثانية حيث التكرار في النص الواحد، فقد وجدت علاجا كبيــرًا مــن قبل البلاغيين أمثال ابن رشيق، فناقشه من حيث جودته من عــدمها، فثمة مواضع يحسن فيها، وأخرى يقبح، وضرب مثلاً بقول ابن الزيات:

أتعــزفُ أم تقــيم على التصابي ... فقــد كثــرتْ مــناقلة العــتاب
إذا ذكــر الســلوُّ عن التصابي ... نفــرت مــن اسمه نفر الصعاب
وكــيف يُلامُ مثلُك في التصابي ... وأنــتَ فتــى المجانــةِ والشباب
سأعزف إن عزفت عن التصابي ... إذا مـــا لاح شــيب بالغُــراب
ألــم ترني عَدَلتُ عن التصابي ... فأغرَتْنــي الملامــةُ بالتصــابي

ويعلّــق عليه ابن رشيق بقوله: "ملأ الدنيا بالتصابي، على التصابي لعنة الله من أجله"([2]).

ومثله قول أبي نواس:

أقمــنا بهـــا يومًا ويومًا وثالثًا ... ويــومًا له يومُ الترحُّلِ خامس([3])

---

[1] - انظر: فاعلية التكرار في بنية الخطاب الشعري للنقائض ٣١

[2] - انظر: العمدة ٢/ ٧٧

[3] - انظر البيت في: العمدة ٢/ ٧٧

ومــراده أنهم أقاموا بها أربعة أيام، ويلومه ابن الأثير بقوله: "ويا عجبًا له يأتي بمثل هذا البيت السخيف الدّال على العي الفاحش"[1].

ومثله ما أخذه النقاد على ابن المعتزّ من قوله:

لسـاني لِسـرِّي كـتومٌ كتومٌ ودمعـي بحبِّـي نَمُـومٌ نَمُـومْ
ولـي مالـكٌ شـفَّني حُـبُّهُ بديـعُ الجمـالِ وسـيمٌ وسـيمُ
لـه مُقلتـا شـادنٍ أحـورَ ولفـظٌ سـحورٌ رخـيمٌ رخـيمُ
فدمعـي علـيه سَجُومٌ سَجومٌ وجسـمي علـيه سـقيمٌ سقيمْ[2]

ومنه قول أبي تمام أيضًا:

فالمَجْدُ لا يرضى بأن ترضى بأن يرضـى المـؤمّلُ منك إلا بالرضا[3]

ولم يسلم من هذا الداء أبو الطيب المتنبي، حيث يقول:

ولـم أرَ مـثل جيراني ومثلي لمثلـي عـندَ مـثلِهمُ مُقـامُ[4]

يقـول ابن الأثير معلقًا على هذا البيت: "فهذا من التكرير الفاحش الذي يؤثر في الكلام نقصًا"[5].

---

[1] – انظر: المثل الثائر ٢/ ١٥٩

[2] – انظر: العمدة ٢/ ٧٨

[3] – انظر: العمدة ٢/ ٧٩

[4] – انظر: المثل الثائر ٢/ ١٦٠

[5] – انظر: المثل السائر ٢/ ١٦٠

فلقد أسهم التكرار في الأبيات السابقة في توجيه اللوم للشعراء من قبل النقاد وقتئذ، ويبدو أن التلازم الصوتي غير المنسجم، وقف وراء ذلك، بالإضافة إلى عدم إضافته جديدًا من الدلالة ورتابته، تلك التي لم تألفها الأذن العربية. والظاهر أن النقاد تصدوا في مثل هذه الوقفات لجمع من الأبيات لا تمثل نصًّا بالمفهوم المتعارف عليه، فهي لا تعدو أن تكون أبياتًا مفردة أو مقطوعات قليلة في عدد أبياتها، غير أننا لا نشكّك في القدرة الشعرية للمتنبي أو أبي تمام أوغيرهما، وهنا يضطلع علم لغة النص بالنظر في بنية التكرار من منظور الأبعاد الثقافية والخارجية عن النص، كما يؤسس رؤيته من خلال البنية الكلية له.

***

لم يكن التكرار السابق محمودًا من قبل القدماء كما رأينا، بل عيب عليه، وقد لقي نوعٌ آخر استحسانًا من قبل النقاد، وهو الذي يأتي لغرض في اللفظ أو زيادة في الدلالة، وجُعل في علم البلاغة من موضوعات علم البديع، الذي يُعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية المطابقة ووضوح الدلالة([1]).

وفي إطار معالجة هذا النوع الأخير كانت دراسة التكرار في النص القرآني، على نحو قوله تعالى: (وما يَسْتوي الأعمى والبصيرُ ولا الظلماتُ ولا النُّور ولا الظِّلُّ ولا الحرورُ وما يستوي الأحياءُ ولا الأمواتُ)([2])، وكذلك في تكرار القصص القرآني، كقصة إبليس،

---

[1] – انظر: التلخيص، للقزويني ٩٣

[2] – سورة فاطر ٣٥/ ١٩

وكتكـــرار قوله تعالى: (فبأي آلاء ربكـــما تُكذبان)([1])، وكقوله تعالى: (فقُـــتِل كـــيف قـــدَّر ثـــمّ قُتِل كيف قدّر)([2]). وقد خصـّـه البلاغيون([3]) بوظائــف، نحو التعظيم والتهويل، والوعيد والتهديد، والتعجُب، والتنبيه، والأمن من النسيان أو السهو، وتعدد المتعلّق وغيرها.

***

---

[1] – سورة الرحمن ٥٥/ ١٣ وكان هذا أول ذكر لها في السورة.

[2] – سورة المدثر ٧٤/ ١٩

[3] – هناك أكثر من عمل انفرد بمعالجة التكرار في النص القرآني؛ انظر مناقشة هذا الموضوع في: البلاغة والأسلوبية ٣٩

التكرار في عرف المحدثين:

يمثل التكرار في واقع البحث اللغوي المعاصر أحد وسائل التماسك في عالم النص، على أنه أحد وجوه الإحالة إلى سابق، والتي من شأنها إحداث التماسك والربط بين الوحدات المكونة للنصّ[1]، فالتالي يُحيل إلى الأول، فينتج التماسك بينها وبين الجملة السابقة عليها، وتشتمل على وحدته المكررة. فهو أحد وسائل التماسك المعجمي (Lexical cohesion)، وقد عرّفه "هاليداي ورقية حسن" على أنه التماسك الناتج من الطريقة التي أُلِّفت بها المفردات عن طريق إحالة عنصر إلى عنصر آخر، فهو ربط إحالي (Phoric cohesion) يقوم على مستوى المعجم (lexis)[2].

وهذا بدوره يسهم في الاستمرارية في تتبع النص، من خلال التركيز والإصرار على إعادة الفكرة ذاتها، في الفقرة نفسها أو فقرة أخرى من العمل، فتتشكل بناء على هذا ما يُعرف بالوحدة العضوية، وإلى هذا أشار (Hoey) إلى أن عناقيد الكلمات المتكررة بين الجمل تؤدي إلى الربط بين المحتوى الفضوي للجمل في أجزاء مختلفة من النصّ[3].

ويتعانق التكرار ضمن أجزاء النص الأخرى ليحدث نوعًا من بيان الطريقة الدلالية التي يهدف إليها المبدع، فيركّز فيها حتى تصل

---

[1] - انظر: البديع بين البلاغة واللسانيات النصية ٧٩

[2] - انظر: علم لغة النص النظرية والتطبيق ١٠٥

[3] - انظر: علم لغة النص النظرية والتطبيق ١٠٥

رسالته كما يريدها إلى المتلقي، ويقوم الأخير بدوره في محاولة لاستكشاف عالم النص؛ لِتَلَقِّي فحواه من هذا الإجراء، بناءً على خبرته في أنّ رسالة المبدع تنطوي على محتوًى معين وذات وظيفة دلالية، وهو ما يُعرف بنظرية القارئ، أو نظرية التلقي، والتكرار أحد هذه الوسائل المنوط بها توصيل تلك الرسالة.

ويرى الدكتور سعد مصلوح([1]) أن التكرار أظهر وسائل السبك وأدناها إلى الملاحظة المباشرة في ظاهر النصّ.

إن إعادة العنصر المعجمي ذاته أو بدلالته حسب تقسيماته يشكل إلحاحًا على المتلقي للتعايش مع الجو النفسي والانفعالي المُحدَث من قبل هذا الإجراء، وإذا توافر الصوت المتكرر وأحدث نوعًا من النغمة المتوافقة مع سابق لها، فإنه يكون أدعى إلى ملاحظته دون غيره من أنماط التماسك الأخرى، وهو ما عبّر عنه قدامى البلاغيين بالتحسين الصوتي كما سبق، فتتهيأ له الفرصة ليكون ظاهرًا للعيان.

وقد انشغل بعض اللغويين المحدثين بوظيفة ذلك العنصر في حال تكراره، وفيما يمكن أنْ يحملَه من زيادة في الدلالة أو في الدلالة المغايرة، فترى "كريستافا"([2]) أن الوحدة المكررة لم تعد هي الوحدة السابقة نفسها، أو لا تتطابق تطابقًا تامًّا معها، لدرجة أنه يمكننا القول بأنه في حال تكرارها قد أصبحت وحدة أخرى، وعلى هذا يكمن المسوّغ لوجودها في بنية النصّ.

---

[1] - انظر: في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية ٢٣٧

[2] - انظر: اللغة العليا ٢٣١

ونجـــد قـــريبًا من ذلك المحتوى وهو تساؤل "جون كوين"([1]) في ماهية الفرق بين تلك الوحدتين، ويذهب إلى أن الإجابة عن هذا التساؤل لا تمكـــن إلا مـــن خـــلال إدخال هذه الظاهرة الفينومينولوجية المرتبطة بالمعنـــى التأثيـــري والتي أطلق عليها "الكثافة"، فيمكن للكلمة أن تحتفظ بالمحتوى نفسه، ولكنها تتغير على مستوى الكثافة، ويلعب التكرار دورا فـــي نموّ هذه الكثافة، فالكلمة المكررة أقوى من الكلمة "الوحيدة"، ومثّل بصياح "جوكاست":

تَعِيس! تَعِيس! تَعِيس!

وبقول "هاملت":

كلام، كلام، كلام

فـــلا تغيـــر الكلمـــات معناها في حال تكرارها، وليس هناك أي إضافة، غير أن التكرار أكّد تصاعد التكثيف.

وهـــناك فـــرق آخر بين الطرفين بالنظر إلى المتلقي، الذي يكون خالـــي الذهن قبل تلقيه الأول منهما، فيرده إلى دلالته المرجوة من خلال ســـياق النص، ويحاول فهمه واستكشافه، ويتعقب مراد المبدع له، حتى يشكّل وعيًا به حسب نظرية القراءة المعدّة عنده، أما الطرف الثاني وهو المكـــرّر فـــلا يُتّـــبع في فهمه هذا الإجراء، بل يسلك مسارًا آخر، ربما يـــتطلب الأمر إعادة القراءة أو الاستماع حتى يكتشف سرّ ذلك التكرار،

---

[1] – انظر: اللغة العليا ٢٣٢

فقد تحوّل من مجرد إخبار وتدفق للمعنى، إلى بؤرة ارتكاز وتوقف لهذه المعلومات الجديدة؛ لأهمية ما يُعرض من النص.

كمـــا أنّ هناك فرقًا في الطريقة التي بها يمكن تفسير العنصرين، فـــالأول مـــن خلال السياق، أما الثاني فمن خلال الرجوع إلى العنصر الأول لمعرفة المقصود منه.

ويوضح "هاليداي ورقية حسن"([1]) ذلك بالمثال الآتي:

-اغْسِلْ وانْزعْ نَوَى سِتّ تِفَّاحَات. ضَعْهَا في صَحْنٍ مُقاومٍ للنَارِ.

فـــإن الضـــمير "ها" في "ضعها" في الجملة الثانية يحيل إلى "ست تفاحات"، في الجملة الأولى، ولا يمكن تفسيره إلا بالرجوع إلى ما يُحيل إلـــيه، وعلى هذا يحدث ربط بين الجملتين من خلال مردّ الضمير، مما يجعـــل الجملتـــين تشـــكلان نصًّا، أو ضمن نصٍّ، وإذا كان الضمير قام بوظـــيفة الإحالة القبلية التي أدّت إلى السبك، فإنه يمكن أن يقوم التكرار بهذه الوظيفة، وذلك في الجملة ذاتها على هذا النحو:

-اغْسِلْ وانْزع نَوَى سِتّ تفَّاحات. ضَعِ التّفاحات في صَحْنٍ مُقاومٍ للنَّارِ.

فلقـــد تمّ التماسك من خلال تكرار "التفاحات"، فأصبح هذا النوع، وهو التكرار المعجمي أحد وسائل السبك.

***

[1] - انظر هذا المثال على سبيل المثال في: البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية ٧٩

آليات التكرار :

يعتمد التكرار على ما هو معروف في علم النفس بالذاكرة **(memory)** أو التذكر أو الاستدعاء([1])، سواء بالعقل الواعي أو اللاوعي، ويعني الاسترجاع للأحاسيس أو الأفكار أو الأحداث الماضية ، أو إعادة تشكيل تلك الأحداث نتيجة مؤثرات جديدة، وليس استدعاء لها بالمعنى الحرفي، وذلك بوساطة القدرة على تسجيل الدلالات والمعلومات التي تمكننا من استرجاعها أو استرجاع ما يشبهها ، ويتم ذلك بالاعتماد على خصائص وقدرات الدماغ(٢).

وقال وليم جيمس(٣) التذكر يعني التفكير أو الإحساس بشيء ما، كان معاشاً في الماضي ، ولم نحاول نحن أن نفكر فيه قبل ذلك، أي هو فعل إرادي مقصود وليس توارد خواطر يتم من تلقاء ذاته، فيفرق بين التذكر الإرادي المقصود للأفكار والوقائع والأحاسيس ، وتداعي ذكريات الأحداث أو الأفكار من تلقاء نفسها ، نتيجة الأحداث الجارية التي تذكرنا بها دون قصدنا لذلك.

---

١ - الاستدعاء في اللغةً : الطلب ، وهو مصدر الفعل (استدعى) ؛ قال ابن فارس في (مقاييس اللغة) (٢/٢٧٩) وهو أن تُمِيلَ الشيءَ إليك بصوتٍ وكلامٍ يكون منك ؛ تقول : دعوتُ أدعو دعاءً.

٢ - انظر الذاكرة وخصائصها، لنبيل حاجي نائف، وانظر: الموقع على النت:
www.ibtesama.com/vb/

٣ - انظر: الذاكرة وخصائصها، لنبيل حاجي نائف، وانظر: الموقع على النت:
www.ibtesama.com/vb/

أما عن المفاهيم اللغوية فهي تشكُلٌ ناتجٌ عن حدوث ترابطات بين المثيرات الحسية والصوتية وباقي الحواس ومناطق اللغة ، وما يحدث فيها من ترابطات بين المفاهيم، فهي ناتجة عن استرجاع لأحاسيس أو أفكار أو أوضاع أي هي تذكر([1]).

ويربط علماء النفس بين آلية الاستدعاء **(Appeal signals)** وبعض الأمور المشابهة، كالبحث في أجهزة الراديو أو التلفزيون عن إذاعة أو محطة تلفازية ، فالذي يحدث هو توليف تردد الاستقبال في هذه الأجهزة على تردد المحطة المطلوب استقبالها ، فعندها يتم اختيار محطة من بين كل المحطات التي تُبَثُّ في الفضاء ، يُذاع فقط ما تبثّه هذه المحطة.

فالاستدعاء لحادثة أو معلومات من الذاكرة في الدماغ، يتم بقرع أو تنبيه الجزء المتوافر من تلك الحادثة أو من تلك الأفكار ، ويجب حينئذٍ أن يكون هذا الجزء الذي استخدم علامة أن يملك القدرة على استدعاء الحادثة أو الأفكار المطلوبة.

ويمكن كذلكِ لأحاسيس أو أفكارٍ معينةٍ تُعالَجُ في سبورة الوعي، أن تستدعي من مخازن الذاكرة أحاسيس وأفكار كثيرة نتيجة الترابط

---

١ - انظر: الذاكرة وخصائصها، لنبيل حاجي نائف ، وانظر: الموقع على الشبكة العنكبوتية:
www.ibtesama.com/vb/

معهــا، وهــذه بــدورها عندما تحضر إلى سبورة الوعي تكون كعناوين لذكريات أخرى يجري استدعاؤها([1]).

وقــد افتــرض مــاك فارلانــد أن وجهــات النظر الشخصية أو المعــتقدات تؤثــر في استدعاء الخصائص الشخصية من الماضي؛ لأنها تمثل تكوينات لمعارف ضمنية، ومعتقدات خاصة(٢).

ويقسم التداعي حسب آلية حدوثه على أربعة أقسام([3]):

أ_ التداعــي نتــيجة الإشــراط والارتــباط أو التــتابع الزمني.

ب_ التداعــي نتــيجة الاشــراط والارتــباط المكاني (التجاور المكاني).

ج_ التداعــي نتــيجة الارتــباط للتشابه في التأثيرات أو المعنى (التشابه الذي يسمح بالتعميم).

د_ الاستدعاء المخطط الإرادي الواعي ، نتيجة المعالجات الفكرية الإرادية الواعية.

***

---

١ - انظر: الذاكرة وخصائصها، لنبيل حاجي نائف ، وانظر: الموقع على الشبكة العنكبوتية: www.ibtesama.com/vb/

٢ -انظــر: الــذنب كمؤشــر لمظاهــر القلق المعرفية والجسمية / د. خالد إبراهيم الفخرانى، ود.ابتســام حامد السطيحة. علــم النفــس، مجلة فصلية تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، السنة السادسة عشرة - العدد الثاني والستون - أبريل/ مايو/ يونية ٢٠٠٢م، انظر: الموقع على الشبكة العنكبوتية:

http://www.arabpsynet.com/Journals/p/P٦٢.HTM

٣ - انظر: الذاكرة وخصائصها، نبيل حاجي نائف ، انظر: الموقع على الشبكة العنكبوتية: www.ibtesama.com/vb/

الفصل الثاني

أنماط التكرار

يقسم أنماط التكرار على أربعة أقسام([1]):

أولاً: إعادة عنصر معجمي (Repetition of Lexical item).

ثانيًا: الترداف أو شبه الترداف (synonym, near- synonoym)

ثالثًا: الاسم الجامع (superordinate word)

رابعًا: الكلمة العامة (ageneral word)

***

أولاً: إعادة عنصر معجمي (Repetition of Lexical item).

ويقسم على أربعة أقسام:

أ- التكرار المباشر للعنصر المعجمي.(the direct repetition)

ب- الجزئي. (partial repetition)

جـ- الاشترك اللفظي. (homonymy)

د- شبه التكرار.

***

[1] - انظر: علم البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية ٧٩، ٨٠.

أولاً: إعادة عنصر معجمي: (Repetition of Lexical item)

أ- التكرار المباشر للعنصر المعجمي. (the direct repetition)

أخذ التكرار المباشر(the direct repetition) صورًا متعددة عند فاروق جويدة في قصائد القدس، فتكررت الكلمة المفردة، ضميرًا للمتكلم والمخاطب وحرفًا من حروف المعاني، وتكررت كذلك الجملة. والأصل في الربط أو التماسك أن يكون من هذا النوع، وهو إعادة اللفظ؛ لأنها أدعى للتذكير، وأقوى ضمانًا للوصول إليه([1]).

ولم تكن هناك طريقة واحدة أو نموذج محدّد يقع فيه هذا الأمر، فيحدث التكرار في بداية الجملة وفي حشوها وفي نهايتها، وإن كان الغالب عليه أن يقع في بداية البيت الشعري، وهذه أمثلة من هذه الصور:

تكرار الخطاب وتجلّيات الحضور:

تتشكل الاستمرارية بالتركيز هنا على الاستحضار الثابت بالتعبير بضمير الخطاب "أنت"، ثم يتبعه بدفقة دلالية متغيرة مكمّلة له، ويمتاز ذلك الضمير بما يمتلكه من دلالة إشارية، وفي حال التكرار تتقوى تلك الدلالة حتى تصل إلى الشخوص والامتثال والحضور في حركية النص، وهذا بدوره يسهم في تكوين مشهد جدلي وحواري مع المتلقي.

ويتركب الضمير في كل مرة مع سياق متغير من ناحية الدلالة، وإن احتفظ بكونه مكررًا، إلا أن المكمّل له والمتمّم لجملته مختلف عن سابقه، وإن اتسق التركيب الذي هو أحد أجزائه مع نظيره في التراكيب

---

[1] - انظر: أنظمة الربط في العربية ٤٩

الأخـــرى، وذلـــك بالتعبير باستخدام الفعل المضارع، أوملازمة استخدام زمـــن الحال والاستقبال، على نحو ما نراه متجسدًا في قصيدة "إلى آخر شهداء الانتفاضة" في قوله([1]):

ماذا تقول!
وأنت تكبر كلما لاحتْ
أمام القدسِ أطواقُ النجاة
ماذا تقول!
وأنت ترفعُ أمّةً سقطتْ
وضاعت تحتَ أقدام الطُّغاة
ماذا تقول!
وأنت تبقى في ضمير الناس حيًّا
كلما نادى المؤذِّن للصّلاة
ماذا تقول!
وأنت أقوى من زمانِك
أنت أكبرُ من جراحِك
أنت معجزةُ الإله

إن هناك إصرارًا وتركيزًا على حضور صورة الشهيد، الذي بدأ مـــن عـــنوان القصيدة في تجسيده حيًّا بإرسال رسالة له، فهو حاضر لم يغـــب، ففي هذا المقطع تكررت "أنت" ست مرات بلفظها، وقد تكرر في

---

[1] - انظر: قصائدي في رحاب القدس ٩، ١٠

صـــورة الفعـــل أيضًا في أنظمة الخطاب العربية في قوله: تقول، تكبر، تـــرفع، تبقـــى؛ حـــيث تاء المضارعة الدالة على المخاطب، والضمير المســـتتر في خلفية الفعل وصورته، كما تكرر في صورة المضاف إليه. وهو الكاف، في قوله: زمانك، وجراحك، تلك التي تحملُ عنصرا إشاريًا إلى المخاطب.

ولـــم يفصل بين طرفي التكرار سوى تمام الجملة، وجرى النظام علـــى أن يكـــون التكرار في صدر البيت الشعري، ثم يعقبه ذكر بعض دوره فـــي الحـــياة، وقد جاءت صورة الشهيد باستخدام "أنت" على ثلاث مراحل:

المـــرحلة الأولى: التعبير بـــ"أنت" وبعدها الفعل المضارع، وقد جاء هذا النمط ثلاث مرات، على هذا النحو:

" أنت تكبر".

" أنت ترفع".

" أنت تبقى".

فالترتيب هنا إبراز لأعماله ومآثره، وقد راعى فيه حسن التقسيم، فـــبدأ بـــــ"أنت تكبر" وذلك من خلال الإقدام والمشاركة في الدفاع عن القـــدس، ثم "أنت ترفع"، وهو حضور ثانٍ في أداء عملٍ آخر، وهو أنه يـــرفع أمـــة سقطت، فهو تأكيد للدور المهم الذي قام به، وهناك حضور ثالـــث بـــــ"أنت تبقى"، وفي هذه المرة بقاؤه ليس في الخارج، وإنما في ضمير الناس، على أنه رمز ومثل.

وقد لازم هذا التكرار النمطي استخدام:

[واو الحال] + أنت + الفعل المضارع

فـــ"وأنت" حضور وتشخيص ومثول، والفعل المضارع فيه دالٌّ على الاستمرارية والتّجدُّد، والواو حالية، وقد تقوّى ذلك مع هذا التكرار النمطـــي، وقــد أســـهم هذا التركيب الموحّد في إحداث الإيقاع بالجمل الموزونة.

المرحلة الثانية:

وذلك من خلال التركيب مع "أفعل التفضيل"، وذلك في قوله:

" أنت أقوى ".

" أنت أكبر".

فالحضور مازال مستمرًّا من خلال تكرار "أنت" مع اسم التفضيل، إلا أنه ليس صدورًا لعمل منه، ولقد أدرك الحضور منتهاه هنا في وصف الشـــهيد بالغلبة على الزمن، والجراح، مع الأخذ في الاعتبار أن التّعبير بالاسم يدلُّ على الثبات.

المرحلة الثالثة:

وهـــي تكـــرار "أنت" مع مركب إضافي، وهو "معجزة الإله"، فقد أكســـب الحضـــور تميزًا في كونه أصبح خرقًا لسنن الكون، كما أنه يُعد تعويضًا عن فقدِه للحياة.

وهـــذه المـــراحل الـــثلاثة أكّدت الاستمرارية والتدفق عبر النص لصـــورة الشهيد، وذلك بتغير الحضور النمطي له، فقد حضر على ثلاث

مـراحل مخـتلفة ومتغيرة، وهو الذي أسهم في إبعاد الملل عن المتلقي، وإضفاء أجواء التغاير في عالم النصّ.

وكان تعاقب التعبير عن الشهيد باختلاف الأنظمة اللغوية ذا دور فـي حـركية الـنصّ وفاعليـته، فعبّـر عنه بـ"أنت" والتاء في الفعل المضارع، والكاف التي للخطاب.

* * *

تكرار الأنا والنبرة الانفعالية:

يتكرر الضمير "أنا" في قصيدة "لن أسلم رايتي"، فهناك حديث عن الـذات، وحضـور الأنـا مرتفع، مع حدة الانفعالية التي يتطلبها العمل الـثوري وجـو المظاهرة، وأضفى تكرار الأنا بعدًا من معالم الصمود والشـموخ والعـزة المحـتفظ بها المجاهد، وذلك في هذه المواضع من القصيدة([1]):

١- أنا صيحة الحق الجسور تفجرّت

٢- أنا صرخة الأمل الوليد

٣- أنا فرحة بين الصغار وبسمة

٤- أنا نظرة القدس

٥- أنا في حصاري الآن أجمع

٦- أنا في حصاري الآن أرصد

٧- أنا لست مسجونًا

---

[1] - انظر: قصائدي في رحاب القدس ١٦

٨-   أنا صامد في الأرض

٩-   أنا صامد في القدس

١٠- أنا صامد في ليل يافا

أحـــدث التكـــرار استمرارية وتكثيفا للأنا وتماسكًا بين أجزاء النصّ، ورسم الصورة الانفعالية التي عليها المجاهد، كما دلّ تكرار الضميرعلى أن حضـــوره متغيـــر حســـب الحالـــة النفسية والأجواء المعاشة ونبرة الصمود، وقد شهدت الأبيات ترتيبًا خاصًّا لرؤية الأنا، على صورة تكوّن ملامحهـــا وحـــيوتها في النص، وهذا ما أكسب النصّ تماسكًا، فالتعبير بـــ"أنـــا" ثابت وهناك متغير هو الخبر، فالمحكوم عليه واحد، والحكم متغيـــر، وهـــذا مـــا أعطـــى امتدادًا وعمقًا في التصوير للأنا، الذي مرّ بمراحل هي:

الأولى: التأكيد على حضور الأنا المنفعلة وبيان صدى ذلك مع تكثيف حـــدة الانفعال الثوري، وكان هذا أول ظهور لها، وقد بدا هذا من خلال اســـتمرارية التعبير بـــ"أنا" في قوله: أنا صيحة الحق، أنا صرخة الأمل، أنا فرحة، أنا نظرة القدس.

الثانية: استمرارية حضور الأنا وتجدد ظهور عاصفة من القلق تناب ذلـــك الوجود، وقد اتضح في قوله: أنا في حصاري الآن أجمع، أنا في حصـــاري الآن أرصد، أنا لست مسجونًا، فالتعبير عن الذات بالحصار خلـــق جوًّا مفعمًا بالسلب الوجودي مع استمرارية حدة الانفعالية، وتجسّد في صورة صدى ومنولوج داخلي، وقد شكّل السلب ثورةً من التوتر في الحضور الثالث في قوله: أنا لست مسجونًا، فالأنا ليست مقيدة بالحصار

المادي، ولكن تجسيد الحضور كان معنويا خارج السيطرة، بدليل تعبيره بالفعـــل المضـــارع أجمع، وأرصد، على التوالي، فالفعل رغم الحصار مازال ممتدًّا، وبعيدًا عن الجو المشحون بواقع الحبس فإنه لم يستطع أن يحدث لحظة الجمود والسكون.

كمـــا صنع تكرار "الآن" الزمنية الحالية توقفًا للزمن الحالي، للتعبير عن المشهد الانعزالي، الذي صوره قوله "في حصاري".

الثالـــثة: استمرارية الأنا مع التأكيد على الصمود، وذلك في قوله: أنا صامد في الأرض، أنا صامد في القدس، أنا صامد في ليل يافا، فحضور الأنا كان مع تكراره مع الصمود، فأفضى إلى تأكيد على مزاولة الجهاد، والتعبير بـــ"في" الظرفية للتوحد مع المكان الذي كان متعددا أيضًا والأنا واحدة، فهو: الأرض والقدس، والحضور الأخير في صموده في ليل يافا تصـــوير لســـودوانية الصـــورة ومأساة الوجود، فهو تحدٍّ وتجسيد لذلك التحدي.

لا شكّ أن تكرار "أنا" هنا قد أسهم في حبكة النص وانسجامه، ورسم صـــورة للمجاهـــد، الـــذي يأبى أن يسلم رايته، وقد تحقق عبر وحدات الـــنص، فارتسمت شخصيته، بأوصاف أعطت روحًا ثائرة ومتجددة عبر أجـــزائه، وحضورًا دائمًا في وحداته، رغم أن السلب قد داخل الأنا في بيتـــين متتالـــين، إلا أنه أردفه بقوله: "أنا لست مسجونًا"، فقد أصبح أثرًا ونبضًا في قلوب الجماهير.

ويبدو التجدد من التكرار واضحًا من خلال إعادة "أنا" في قوله:

أنا صامدٌ في القدسِ حينَ تعيدُني طفــلاً أحلّق في شواطئ ذاتي([1])

وقــد أحســن الشاعر في اختيار التكرار في هذا البيت، الذي اكتسب حركية وعدم ثبات، فعبّر عنها باستخدام الفعل "أحلق"، وهو فعل حركي. كما يدلّ على الأمل في الحرية، واتساع النفس التي آمنت بها.

وقد أفاد التكرار في قوة النبرة الخطابية، ومكّنَ من التعبير عن النفس ومعاناتهــا وتوترها برفض الاحتلال، فتدفّقَ التعبيرُ بــ"أنا" مع بداية كل بيت، وهناك انسجام فيما رُكِّب مع "أنا"، حسب الحالة الانفعالية، فقال: أنا صيحة الحقّ، أنا صرخة الأمل الوليد، والصرخة تتبع الصيحة، وهي أنين وتوجّع، يتناسب مع الشطر الثاني، الذي جاء فيه بلفظ "الطفل"، ومع الأمــل الــذي يناسبه أيضًا في وصفه بالوليد، وأعقبه بــ"أنا فرحة بين الصــغار وبســمة"، فيتحول الموقف إلى فرحة وبسمة، الذي يناسبه في الشــطر الثانــي استخدام "الصبح"، فله فرحة بذهاب الليل، ويتلاءم مع الصغار في ميلادهم بأمل جديد، وهو تصوير لانفعال النفس بجو الحرية المنشود.

ولا يلــبث أن يعــود إلــى مــوقفه الأخير في قوله "أنا نظرة القدس الحــزينة"، ويتبعه "نزفتْ على يدها عيون فتاة"، فيقل الصوت حدّة بهذا الجوّ المفعم بالحزن ونزيف الدمع، ويبدو التلاحم والتعانق والاندماج في تكــرار "أنا" مكربة مع القدس، فهو والقدس وحدة واحدة، أصبح نظرتها

[1] - قصائدي في رحاب القدس ٢٢

الحزينة، وتبكيه الفتيات، فتنحصر نفسه وتحضر حضورًا سلبيًا، ويجيء الصوت خافتًا.

***

تكرار حروف المعاني وتجسيد المعنى:

يأخذ التكرار المباشر صورة أخرى للتماسك، وذلك باستخدام حروف المعاني، على نحو قوله في قصيدة "لنْ أُسَلِّمَ رايتي":

ولتنثـــروا جسدي على أرض الهدى فـــي القدس في سيناء في عرفات[1]

فتكـــرار "في" حلّ محلّ الربط بواو العطف، إلا أنه ارتبط هذا الشكل بزيادة فائدة، تتعلق بما دلّ عليه "لتنثروا"، فالنثر لا يكون في مكانٍ واحدٍ، وإنما في أماكن متعددة، مع ربطه وانسجامه مع قوله "أرض الهدى"، فإن الأماكن المذكورة لها قداسة، وتستحق الشهادة، كما أن تكرار "في" وهي ظـــرفية احتوائـــية، أوحت بقوة انغماس جسده حيًا في ثراها، فهو تأكيد للالتحام والاتحاد مع هذه الأرض، فأحدث امتدادًا وانتشارًا للنثر الجسدي له مع تجدد الصورة في طرقة الامتزاج.

***

تكرار الكلمة في نهاية البيت:

ومـــن نماذج التكرار الإفرادي ترديد الكلمة في نهاية مقطعٍ من حينٍ لآخـــر، حســـب ما تقضيه الدلالة والحالة الانفعالية، فيحدث التماسك من خـــلال إعـــادة الإيقـــاع وَوَحْدة الجوّ النفسي، وهو ما يشبه القفل في فنّ

---

[1] – قصائدي في رحاب القدس ٢٨

الموشحات، يتراءى هذا من تكرار كلمة "يا ولدي"، في تلك القصيدة "إن هان الوطنُ يهون العمر"، فقد بدأت بالموت الغدر، وبذكر الكفن و القبر. حيث يقول:

مِنْ عَشْرِ سِنِين

مات أبي بِرَصَاصَةِ غَدْر

كفّنت أبي في جَفْنِ العَيْن

ولنْ أنسى عنوانَ القبر

وقد تكررت "يا ولدي" في هذه القصيدة أربع عشرة مرة، في قوله:

١- يهمس في أذني يا ولدي

٢- حجر من قبري يا ولدي

٣- لا تُتعبْ نفسك يا ولدي

٤- خدعنا زمنًا يا ولدي

٥- لا تتركْ أرضَك يا ولدي

٦- باعونا يومًا يا ولدي

٧- اسأل أمريكا يا ولدي

٨- لا تأمنْ ذئبًا يا ولدي

٩- لنْ يَنبُتَ وطنٌ يا ولدي

١٠- حجر في كفِّك يا ولدي سيف الله

١١- في وطنِك قبرُك يا ولدي

١٢- أطلقْ أحجارَك يا ولدي

١٣- فزمانُك حقًّا يا ولدي

١٤- فالزمن القادم

يا ولدي

إن تكـــرار "يـــا ولدي" إعادة وتأكيد للمودة والحنان، وإطفاء جوِّ الحزن على فقد الأب، فكان التكرار ختامًا لإيقاع حزينٍ وشجنٍ قاهرٍ للنفس، وهو صادر عن أبٍ فهم الحياة بعد أن فارقها، وحضوره يُعدُّ تخطِّيًا لأسوار الموت إلى الحياة، فينصح ابنه وهو في آخرته، دلالة على الحرص الشديد على بلوغ النصيحة وتحقيق الهدف من الإقناع، ويتجلّـــى موقـــف الحـــب الأبوي تجاه ابنه الصغير، فأدّى إلى ذلك التكرار، الذي أسهم في تماسك النص، مع استمرارية تدفق المشاعر الأبوية.

***

تلازم التكرار:

وهـــو تكـــرار يلتـــزم فيه حرف مع فعل أو اسم، بحيث لا يثبت الأول، لكـــن يتغيّـــر الثاني إلى نظيرٍ له في مبناه، وجنسه، فيتوافق الإيقاع، على نحو قوله:

قد يسقط الزمنُ الرديءُ

ويطلع الفرسان من هذا الحطام

قدْ يَنْتَهي صَخَبُ المَزاد

وتكشِفُ الأيَّامُ أقْنِعةَ السّلام[1]

---

[1] - انظر: قصائدي في رحاب القدس ٥

فتكــررت "قــد" مــع "يسقط، وينتهي"، ودلّت في المرّة الأولى على الرجاء والتمنّي، وأحدث تكرارها امتدادًا في الصورة، لكنها في المرة الثانية حملت معنى الشكّ، في انتهاء المزادات على الوطن، وقد أدّت المــزاوجة الصوتية بتكرار استخدام "قد" مع الفعل المضارع انسجاما صــوتيًّا ودلاليًّا، فرُكِّبَتْ "قد" مع المضارع، ثم الواو معه أيضا. في الشطر الثاني، على هذا النحو:

١- قد+ يسقط = و + يطلع

٢- قد+ ينتهي = و+ تكشف

وهــذا الــنوع مــن التكــرار يؤدّي إلى وظيفة صوتية تسهم في التماســك النصي، مع إفادة التجدّد وتدفق المعنى، فهناك علاقة بين اللفظ والدلالــة هــنا، فيوجد تدرج في الدلالة بين "يسقط" و"ينتهي"، و"يطلع"، و"يكشــف"، على التوالي في أداء المراد، فالسقوط يعقبه انتهاء، والطلوع يليه انكشاف، فالمراد التعبير عن رحيل المستعمر عن الأرض.

وقد يؤدي التكرار إلى جانب التماسك تجسيد المعنى وتقويته، على نحو قوله في قصيدة "إلى آخر شهداء الانتفاضة"(١):

١- مُتْ صامدًا

حتى ولو هدموا بيوت الله

واغتصبوا المآذنَ

حتى ولو حرقوا الأجنة

---

١ - انظر: قصائدي في رحاب القدس ١١، ١٢

في البطون

وعربدوا وسط المدائن

حتى ولو صلبوك حيًّا لا تهادن

....

٢- لا شيء يغني الناس عن أوطانهم

حتى ولو ملكوا قصور الأرض

فإن التكرار المنتظم المكون من "حتى، ولو" أفادت استحالة الأحداث المخبر عنها، وهو تتمة وتوكيد للعنوان "مت صامدًا"، وقد لعبت الدلالة المطروحة من "حتى" دورًا في تلك الاستحالة، فهي تفيد الغاية، فإن وصل فعل المحتل مهما وصل، فلا ينبغي أن يكون هناك استسلام، أما "ولو" فلها بعد دلالي آخر، مع احتفاظها بالدور الشرطيّ في التركيب، فدلالتها المتعارفة في الأوساط المصرية الاستحالة وعدم التحقق، مع تكرارية الموقف، وأجاد الشاعر ذلك البناء التركيبي بالأفعال الماضية ذات الإيقاع الموحد وهي: هدموا، اغتصبوا، حرقوا، صلبوك، وكلّها حملت معنى القسوة والجبروت، والمعادل الموضوعي لها الصمود حتى الموت.

والملاحظ أيضًا ذلك التغير الإيقاعي من (١) إلى (٢)، فقد جرى من مقطوعة إلى أخرى، فإن نتيجة الحدث في (١) تمتلئ برد فعل مؤداه الخسارة الفادحة على الجانب المعنويّ والنفسي، حملته الأفعال: هدموا، اغتصبوا، حرقوا، صلبوك، على الترتيب، أما (٢) فقد جسدت

صورة أخرى، وهي أن الأوطان أغلى من أي شيء تمكن أن يمتلكه الإنسان في الغربة.

***

التكرار المحوري:

شـــكّل التكرار المحوري بؤرةً ومنطلقًا نحو أحداث جديدة، ينطلق مـــنه عـــالم الـــنصّ فـــي شكل مقطوعاته التي تسيطر عليها تلك النغمة المتكـــررة واللازمة الموسيقية، يصحبها جوّ جديد من الانفعال ، فتتراكم مجمـــوعة من الدلالات التي تلي تلك اللفظة أو الجملة المحورية، فإذا ما أعـــاد ذكـــرها فـــي بدء مقطوعة جديدة أُعِيدَ فيها الجو النفسي السابق، فيفضـــي إلـــى مـــزيدٍ من التماسك بين أجزاء النص، وتبدو العلاقة بين الســـطر الشـــعري الذي يعقب تلك الجملة المحورية ونهاية المقعطوعة، حـــيث الارتـــباط الدلالي، وهو ما يشبه الدائرة، كما يكون هناك تركيز وإصرار على فكرةٍ بعينها تكون ملحّة عليه، يكررها في بدء انتقاله لجوٍ دلالـــي آخر، ففي قصيدة "إلى آخر شهداء الانتفاضة"، تتكرر جملة "مُتْ صـــامدًا" لتمـــثل بؤرة ارتكاز للشاعر، فقد تحوّل الموت إلى غاية نبيلة، جاء ذكرها ثماني مرات، وهذه أمثلة من هذه المواضع([1]):

١- مُت صامدًا

واترك عيون القدس تَبْكي

....

[1] - انظر: قصائدي في رحاب القدس ٥

وينتهي المقطع بقوله:

فلديكَ شعبٌ لن يضلَّ ولن ينام

فافتتح قصيدته بأمر الموت الذي تحقق له، والخسارة التي وقعت جــراء ذلــك، المتمثلة في بكاء القدس عليه، وأنهى المقطوعة بما يحمل الآمــال إلى شهيد الانتفاضة، في مواصلة الشعب ثورته على الطُغيان. وهو ما يسوِّغ موته، وتتكرّر هذه الجملة المحورية على هذا النحو:

٢- مُت صامدًا

واترك نداء الصبحِ يسري هادرًا

....

وينتهي المقطع بقوله:

إن الصُّبح آتٍ

لنْ يطولَ بنا الظَّلامْ

فيــبدأ المقطــع الثاني بما التزم به، وهو جملة "مت صامدًا"، مع تكــرار "اترك" في السطر الشعري الثاني، لتستمر سطور الرسالة التي يرســلها إلــى الشهيد، والعلاقة واضحة بين بداية المقطع ونهايته، فبدأ بالصبح، وانتهى بقصر مدّة الظلام، وقدوم الصبح في أقرب وقت، ويقول في المقطع التالي:

٣- مُتْ صامدًا

مُت فوق هذي الأرض لا ترحلْ

وإنْ صلبوك فيها كالمسيح

....

ويقول في نهايته:

يومًا يُعيدُ النَّبْضَ

للجسدِ الكسيح

فأحـــدثت الجملة المحورية وجودًا جديدًا للموت، بإعادة "مت" في السـطر الثاني، أعقبها بالظرف "فوق"، الدّال على الشموخ والعزة، كما أتاح فرصة استدعاء شخصية المسيح عليه السلام، وقصة صلبه، وهو ما تناسـب ذكـره مع نهاية المقطع من استخدام دلالة عودة النبض للجسد الكسـيح، وهكذا يبدو الترابط النصي الذي أخذ شكلاً دائريًا في قوله في المقطع:

٤- مُتْ صامدًا

ماذا تُريدُ الآن من هذي الحياة!

....

ويقول في نهايته:

فرقٌ كبيرٌ

بينَ مَنْ سلبَ الحياة من الشعوب

ومَنْ أعاد لها الحياة

فكـــان هـــناك مسوّغ للجملة المحورية، وما أعقبها من حواره مع الشـــهيد المجسَّد، في بيان مطالبه من الدُّنيا، ويبدو التماسك واضحا بين المطلـــب من الحياة، وإعادة الحياة إلى الشعوب، فالموت إنما يكون من أجل الآخرين.

فهذا التكرار الانفعالي يعبِّر عن حالة الحزن والضياع الملتحم مع حالة التمرّد والصمود ومطالب المجاهدين، وجاء صدًى لوجدان الشعوب العربية الكارهة لكلّ ألوان الطّغيان.

وقد رأينا في "متى يفيق النائمون؟" محورًا تنطلق منه الأحداث ويتبلور الصراع في حبكة النصّ، من خلال الاعتماد على البداية بكلمة "شهداؤنا"، في مقاطع النصّ، وفي أثناء المقطع الواحد للقصيدة، عدا المقطوعة الأخيرة، يقول:

١- شهداؤنا ..بينَ المقابرِ يَهْمِسونْ
والله إنا قادمونْ
٢- شهداؤنا خرجوا من الأكفانِ
٣- شهداؤنا فوق المنابرِ يخطبونْ
٤- شهداؤنا وسَط المجازِرِ يَهْتفونْ
٥- شهداؤنا يتقدَّمونْ
٦- شهداؤنا في كلِّ شبرٍ يصرخونْ
٧- شهداؤنا في كل شبرٍ
في البلاد يُزَمْجِرونْ
٨- شهداؤنا في كلِّ شبرٍ يصرخونْ

ويحتلُّ الشهداء المنزلة الكبيرة في الدفاع عن الوطن، فكانوا منطلقًا وثورةً للأحداث، فجاء ذكرهم مرتبطًا بأفعال تدل على العصيان والتمرد والتقدم رغم العقبات، وقد جرت القصيدة بين ثنائية الشهداء والمتخاذلين، كان العنوان "متى يفيق النائمون؟"، متعلقًا بالمتخاذلين، ليس

بالشهداء، إلا أن الشهداء مثَّلوا البداية التي تفجّرت عنها القصيدة، وكأن الشاعر يضع ورقة لنجاح الانتفاضة وزوال عصر النوم قبل أن يوضحه مـــن خلال الرحلة مع تاريخ كل شهيد، فإذا ما مضت بعض الأبيات عن الحـــديث عـــن الشهداء، بدأ دخول النص في مرحلة جديدة للحديث عن الوجه السلبي في المجتمع، بقوله:

شهداؤنا خرجوا من الأكفانِ

وانتفضوا صفوفًا ثمَّ راحوا يَصْرخون:

عارٌ عليكم أيُّها المستسلمون..

ومـــن هـــذا الموضـــع يبدأ تفصيل عنوان القصيدة، وقد تكون ثَمَّ مناســـبة بـــين الشـــهداء والمتخاذلـــين، من كونهم أصبحوا قدوة وعبرة للآخـــرين، مـــع نعتهم بأن أرواحهم ستردُّ إليهم، ويعاد بعثهم على وجه الأرض لمواصـــلة الجهاد، وهو ما يعطي تجددا وتدفقًا للمعاني من وجه والصـــورة الشـــعرية في النص من وجه آخر، فقد جاء بالتعبير بالفعل المضـــارع، وبالألفاظ الدَّالة على انبعاث الأمل في النفوس، كما في قوله في المطلع([1]):

شهداؤنا بين المقابر يهمسونْ

والله إنا قادمونْ

في الأرضِ ترتفعُ الأيادي

تنبت الأصواتُ في صمْتِ السُّكونْ

---

[1] - انظر: قصائدي في رحاب القدس ١٠٠

والله إنَّا راجعونْ

تتساقط الأحجارُ يرتفع الغبارُ

تضيءُ الشَّمْسُ العيونْ

والله إنا عائدونْ

لعب الشهداء إذن في بدء القصيدة دورًا حركيًا في مقابل السكون الدائم الموصوف في صورة النوم عند الآخرين، وقد بدأ بين المقابر في حوار بين الشهداء، اختار له الشاعر التعبير عنه بالهمس؛ حيث يكون مناسبًا للسرية التي تتطلبها هذه العمليات، ثم ما لبث إلى أن انطلق إلى قَسَمٍ وقدوم وعودة من الموت إلى الحياة، والذي تكرر عبر ألفاظ مترادفة في المقطع الشعري: قادمون، راجعون، عائدون، وكلها أحداث حركية وتنقلية، ثم كان تزايد فاعلية الشهداء في قدومهم بالتعبير بـ"ترتفع الأيادي"، و"تنبت الأصوات"، وتتساقط الأحجار"، و"يترفع الغبار"، و"تضيء الشمس"، وكلُّها عبارات تحمل الأمل المنشود في ضمير الشهداء، مع التعبير بالفعل المضارع الدال على الاستمرارية والتدفق والتجدد.

ولم تغب هذه الحركية في النصّ، رغم الجانب السلبي، وذلك كلما تكرر ذكر الشهداء في بداية كل مقطع.. فقد خرجوا من أكفانهم في قوله:

شهداؤنا خرجوا من الأكفانِ

وصنعوا مظاهرة وهتافًا في قوله:

شهداؤنا وسط المجازر يهتفونْ

الله أكبر منك يا زمنَ الجنونْ

اللهُ أكبر منك يا زمنَ الجنونْ

اللهُ أكبر منك يا زمنَ الجنونْ

وفي مقطع آخر يتقدمون، في قوله:

شهداؤنا يتقدّمون..

أصواتهمْ تعلو على أسوار بيروتَ الحزينةِ

وهم موجودون في كل مكان من أرض الوطن في قوله:

شهداؤنا في كلّ شبرٍ

في البلاد يُزمجرونْ

جاءوا صفوفًا يسألونْ ..

يتـــبلور قيمة التكرار المحوري في إعادة تكثيف الدلالة من جديد، لتُبنى عليها دفقة أخرى في المقاطع التالية، ويتناسب ذلك الإجراء خاصة مـــع القصــــيدة المطوّلة، حيث يكون رابطًا بين أجزائها وعناصرها، ما يحفـــظ لها الوحدة النصية، وتسلسل الأفكار في تناغم متسق، واتضح في قصـــيدة "رسالة إلى بوش من طفلة مسلمة"([1])، فبداية المقطع "يا سيدي بوش العظيم"، وأخذ السطر الشعري يتكرر عبر مقاطع القصيدة جميعها؛ ليخلق نوعًا من التوزيع الدلالي والتقسيم عبر مجمل القصيدة.

***

[1] - انظر: قصائدي في رحاب القدس ١٦٣

تكرار الجملة ذات الدلالة السُّؤالية:

من أنماط التكرار المباشر إعادة السؤال، فيعكس جوًّا من الحوارية مع المتلقي؛ للإثارة أو الاستنكار أو غير ذلك، نحو قوله في "رسالة إلى شارون":

كيف اجترأتَ على أرضٍ مطَهَّرةٍ
أسرى بها خيرُ اللهِ والأمم
....

ويقول أيضًا:

كيف اجترأت على أقداسنا سفهًا
وجِئتَ كالموت ‥ بالحراسِ والخدم

فقد عبَّر تكرار الجملة ذات الطابع السُّؤالي عن التوتر والانفعال المصاحب لمجيء شارون للقدس؛ ولذا التزم في التعبير عن هذه الصدمة بالفعل المكرر "اجترأت"، فهو يحمل أمرًا خارج العادة ومخالفةً للتصورات الطبيعية، مما دعاه إلى استيحاء حدث تاريخي جليل، وهو رحلة الإسراء، وفي المرة الثانية تجيء الحيرة والاستنكار، وتصل إلى منتهاها في تصويره لمجيئه بالموت، في ترك الأحزان وراءه.

ومن هذا النمط تكرار السُّؤال في نهاية القصيدة، وهو يحمل عنوانها، وهو "متى يفيق النائمون؟"([1])، يقول:

نام الجميع وكلهم يتثاءبون

---

[1] - انظر: قصائدي في رحاب القدس ١٠٨

فمتى يفيق النائمونْ ..

متى يفيق النائمونْ..؟

ولعــل العــنوان عــندما ظلّ باقيًا على صورة تساؤلٍ حتى نهاية القصيدة، قد حمل دلالة الجدل المستمر والحوارية التي لم تنته بعد؛ لعدم زوال الســبب، ولقــد كان هناك توفيق من الشاعر في ضبط النُّون في "النائمون، في الموضعين بالتسكين؛ حتى يتحوّل الوقفُ على الكلمة بدلالة الــتوقُّف عــن الحــركية في الحياة، واللجوء والرغبة إلى السكون في مواجهة الأحداث الصعبة.

***

التكرار الاستهلالي:

تزداد النبرة الخطابية بالتكرار الاستهلالي، ويتواصل إثارة التوقُّع لمــا يجلبه من التأكيد على ثباتٍ أمرٍ ما، ففي "رسالة إلى شارون" تتردد جملة "من حقك الآن"، عبر أربع جمل استهلالية في قوله:

من حقِّك الآنَ أنْ تزهُوَ بما فعلت

أقدامُك السُّودُ بالأقداس والحرمِ

من حقِّك الآن أن تختالَ في سفهٍ

وأنْ تدوسَ جَبينَ القدسِ بالقدمِ

منْ حقِّكَ الآنَ أن تسبي مساجدَنا

ككُلّ باغٍ بسيفِ الغدْرِ محتكمِ

مِنْ حقِّك الآن ما دامتْ عزائمُنا

قد هدَّها العجزُ واسترختْ إلى العدمِ([1])

فتشكَّل التكرار عبر **صورتين**:

الأولى: تكرار الفعل الشخصي لشارون.

الثانية: تكرار مرتبط برد الفعل السلبي.

ففي الصورة الأولى جاء التكرار الآني مرتبطًا بـ"أن" المصدرية الاستقبالية، وقد حدث انسجام فعلي من خلال التناسب بين ما تلاه من الأفعال: تزهو، تختال، تسبي، في كونها مضارعة، وبينها تقارب في الدلالة، على هذا النحو:

من حقك الآن + أنْ + تزهو

من حقك الآن + أنْ + تختالَ

من حقك الآن +أنْ + تسبي

فاحتفظ التكرار بالنمط نفسه في الإتيان بأن مع الفعل المضارع، معبّرًا عن تجاوز الماضي إلى الحاضر، وعن التخطِّي من زمن القوة إلى الضعف، وجميعها تحمل استنكارًا لموقف الأمة المتخاذل، وقد تشكَّل من خلال اختيار مجموعة من الألفاظ والجمل التي جسّدت الحالة النفسية المسيطرة على الشاعر، وهي: أقدامك السود، تدوس جبين القدس بالقدم، تسبي مساجدنا، هدَّها العجز، استرخت إلى العدم.

---

[1] - **قصائدي في رحاب القدس ٣٠، ٣١**

أما الصورة الثانية فحمل التكرار سببًا للصورة الأولى، فإن العزائم المسلوبة هي التي أعطته هذا الحق، فتركّب التعبير من :

من حقك الآن + ما دامت عزائمنا

فتغيرت النغمة باستخدام "ما دامت عزائمنا" المعبرة عن الاستمرارية السلبية والموقف الضعيف.

ومثله في قصيدة "إنْ هان الوطن يهون العمر"، في قوله:

فلا تأمنْ

مَنْ شرِبُوا دمَّ المحرومين

مَنْ أكلوا لحمَ المسجونين

مَنْ باعوا يومًا قرطبة

مَنْ هتكوا عرض فلسطين([1])

فالتماسك النصي من خلال تكرار "مَنْ" مع تدفق المعاني التي تتمِّمُ الصورة الشعرية التي رسمها الشاعر، وتتجلّى التكاملية من خلال الاعتماد على ثنائية الألفاظ دمّ/ لحم، وشربوا/ أكلوا، والمحرومين/ المسجونين، وباعوا/ هتكوا، وقرطبة/ فلسطين، وهو ما أحدث توازنًا صوتيًّا عبر الأبيات.

ومن هذا النمط ما جاء في "رسالة ثانية إلى شارون([2])"؛ فقد تكرر قوله: "قبيحٌ وجهُك الملعون" عشر مرات في القصيدة نفسها.

---

[1] - انظر: قصائدي في رحاب القدس ٤٥

[2] - انظر: قصائدي في رحاب القدس ١٠٩

وقــد أســهم التكرار الاستهلالي في استحياء الشخصية التاريخية وحضورها في عالم النصّ، على نحو قوله في "مرثية حلم"([1]):

قم مِنْ ترابِكَ يا ابنَ العاصِ في دمنا
ثأرٌ طويلٌ
ليهب العار يكوينا
قُمْ يا بلالُ وأذِّنْ
صمتُنا عدمٌ

فتكــرر الفعــل "قُــمْ" أمرًا لشخصيتين تاريخيتين، هما عمرو بن العــاص، وبــلال بــن ربــاح، فــالأول دوره معروفٌ في فتح مصر، واســتعداؤه مــن قبــيل استدعاء القيادة العسكرية، أما بلال فهو مؤذِن الرسول عليه السلام، واستدعاؤه من قبيل الشخصية الداعية إلى الجماعة، وكــان هــناك سرٌّ في اختيارها، فاستوحى شخصية بلال رضي الله عنه وهــو المؤذّن للصلاة، وهي رمز هنا للدعوة إلى الجهاد، واستوحى ابن العاص فيما يبدو لأمرين: الأول: أنه شخصية فاتحة قيادية، والثاني ربما يكون للتشابه الصوتي بينه وبين العاصي، مناسبةً لعنوان القصيدة، وهي "مرثية حلم"، فالعصيان والتخلف عن نجدة الوطن مشهور، وهو ما يُطلق عليه البلاغيون التورية، كما كان للتركيب مغزًى، حيث قال:

قم من ترابِك يا ابن العاص في دمنا

---

[1] - انظر: قصائدي في رحاب القدس ٨٦

فالأمـــر أن يقوم من ترابه، دلالة على الخضوع والعار والمهانة التي عليها الأمة، وشبيهٌ بهذا الصنيع قوله في القصيدة ذاتها([1]):

هل مِنْ صلاحٍ
بسيفِ الحقِّ يجمعنا
في القدسِ يومًا
فيحييها ..ويحيينا
هل من صلاحٍ
يُداوي جُرحَ أمّته
ويطلع الصبح نارًا
مِنْ ليالينا
هلْ من صلاحٍ
لشعبٍ هَدَّهُ أملٌ
ما زال رغم عِنادِ الجُرحِ
يشفينا
هلْ من صلاح
يعيد السيف في يدِنا

فلـــم يقتصر في ظنّي أن يكون المراد بقوله"صلاح" متوقفًا إطلاقه على الشخصية التراثية صلاح الدين، بل امتدّ ليصل إلى دلالة الصلاح، فأحـــدث هذا الإجراء حركية في النصّ، وامتدادًا في الصورة، ودليله أنه

---

[1] - انظر: قصائدي في رحاب القدس ٨٧

لـــم يُركَّب مع المضاف إليه "صلاح الدين"، واستمرارية تدفقه في النص أوحى بما يشبهه دلالة في إطلاق اللفظ، فحملت القصيدة بعدا رمزيًا نحو الإصلاح المنشود في حياتنا.

ولعــلّ مناسبة تكرار صلاح الدين لها شأنها في أمر الحديث عن القدس لدوره التاريخي المعروف، لكنّ الجديد هو توظيف تلك الشخصية فـــي مــتابعة الأحــداث المعاصـــرة، فقد أصبح رمزًا ومعقلا للثورات والتحـــرر؛ لـــذا فقد شكَّل فكرة ملّحة على الشاعر في استدعائه في هذه المواضع المشابهة، على نحو قوله([1]):

هذا صلاحُ الدِّينِ يَسْمَعُ صَرْختي

ويُطِلُّ مِنْ بين الظَّلامِ العاتي

أنا يا صلاحَ الدّين خلفَكَ لا تخَفْ

فلديك شعبٌ واثقُ الخطواتِ

قم يا صلاحَ الدِّين هذا شعبنُا

يَرْمِي حِمَى الشَّيْطان بالجمراتِ

قم يا صلاحَ الدِّينِ واسمعْ أمّةً

تبكي على أمجادِك العطراتِ

واللافت للنظر في الأبيات السابقة حضور شخصية صلاح الدين، لـــيس بوصفه محركًا للأحداث، رغم تكراره، بل بوصفه رمزًا تاريخيًّا، فجاء في البيت الأول "يسمع صرختي"، و"يطل من الظلام"، وهو انسحابٌ

---

[1] - **انظر: قصائدي في رحاب القدس ٢٣**

سلبي، أطفاه الشاعر على جوّ القصيدة عمومًا، ومن هنا كان حضوره في البـيت الثاني بالنهي له بعدم الخوف بقوله "لا تخف"، فهو بعيد عن جو الحـدث اللحظيّ والآني، مع حضور للأنا في قوله: "أنا يا صلاح الدين خلفـك"، التـي انـدمجت وامتزجت مع رغبة الشعب والجماهير، فعبر بـ"أنا"، ثم أخبر بـ" فلديك شعبٌ"، وترتّب على هذا البعد التعبير بالفعل الأمـر لـه "قم يا صلاح الدين" مرتين متتاليتين؛ فقد كان حضوره لتلقي الحـوار والاستماع، وليس للمشاركة، فاختار له الشاعر الأمر له بالقيام. فهـو انسـحاب وبكاء على الأطلال والأمجاد التي تحققت على يديه في الماضي.

كما أسهم التكرار الاستهلالي في التعبير عن اللحظة الآنية وتوقف الزمن عندها، على نحو ما جاء في "مرثية حلم"([1]) في قوله:

عُدنا إلى الله
علَّ الله يرحمنا
والآن نخجل منه
من معاصينا
الآن يرجف
سيفُ الزّور في يدِنا

فأعـاد تكـرار "الآن" الأحداث إلى الواقع المعاش وإلى المنطلق الزماني نفسه، فالزمن متوقف، أو هناك ردَّة إلى منطلق الأحداث دون أن

---

[1] - انظر: قصائدي في رحاب القدس ٨٥

تتوافر عناصر التقدم، التي تغيّر مصير الأمم، وقد تلخَّص هذا في التعبير بالفعل "تخجل" و"يرجف" في قوله:

والآن نخجل منه

من معاصينا

الآن يرجف

سيفُ الزُّور في يدِنا

فـــإن الخجول لا يقدر على التقدم، ويزداد خجله، فيعود إلى نقطة الانطـــلاق، للحالة النفسية السئية وعدم الاعتداد بالذات، وأما المرتجف، فهـــو لا يملك نفسه ولا يتحكم في إرادته، مما يقوده إلى الخطأ في اتخاذ القرار.

كمـــا أنـــه في حال الخجل من الله، تتحقق الرجفة لسيف الزور، دلالـــة رامـــزة علـــى التوحد في الإطار الزمني، وأن الأحداث توصف بالتعدد، والزمن واحد.

***

التكرار التوليدي التحوُّلي:

هـــذا نمط من التكرار المحض أو المباشر، يتولّد فيه المعنى من خلالـــه، التـــي يفضي إلى آخر، ويستمر الأمر هكذا، فيحدث حيوية في الـــنص واســـتمرارية، وقد تجلَّى بدءًا من عنوان قصيدة "بعض العشق يكون الدمّ"، يقول([1]):

---

[1] - انظر : قصائدي في رحاب القدس ٩٠

كانتْ تعلم

أنّ الموت ضريبةَ عشق للأوطان

أن الحبّ سيصبح يومًا

أجمل وشمٍ للأكفانْ

أن الموت سيصبح عُرْسًا

يُنْسينا كلّ الأحزانْ

فالمــوت ضريبة العشق، والخير مرادف للحبّ المتحول إلى وشم للأكفــان، وهــو كناية عن الموت، المتحول إلى عُرْسٍ، وبتعبيره "كانت تعلم" دلّ على القصدية من الجهاد، مع تكرار "أنّ" و"سيصبح" الدّالة على التحول، وتتوالى الدائرة بتلخيص للدورة الحياتية بقوله([1]):

من هذا الطّين بدأْنا الرِّحلة

سوف نعود لنفس الطِّين

ليطوينا صمت النِّسيان

هذا الصَّمْت

ترَعْرَع فيه رحيقُ الزَّهْرةِ

صارت غصنًا في بستانْ

فيتــراءى الموت في صورة معكوسة غير معهودة، فيبدو موت الشهيد أجمل وشم للأكفان، وتتحوّل أجواء الموت إلى أجواء ليست

---

[1] - انظر: قصائدي في رحاب القدس ٩١

حـــزينة، فالوشـــم علامة للفرح والبهجة، والموت يصبح عرسا. وبهذه الفسلفة يقول:

كانت تعلم

أنّ العشق سيكبر فينا

ثمّ نموت بداء العشق

فالعشق للأوطان يكبر ويزداد، وهو ذاته داءٌ يسبّب الموت، فتلك ثنائية ملتفّةٌ في التصوير الدلالي، بحيث تفضي كل واحدة منهما للآخر.

وهـــذا التعبيـــر الذي تكرّر كثيرًا دلالة على التيه والتخبُّط، وعدم التمييـــز بـــين الأشياء، بحيث تُوضَع جميعها في سلة واحدة، فإن أجواء التوتر والقلق بمقدورها أن تأخذ بالشخص إلى أن يشاهد المساواة ويحسُّها بين النقيضين، وهي حالة منتكسة، ومَرضٌ مزمنٌ، سببه الاحتلال، الذي يتحقق بوجوده معادلة صعبة متساوية، طرفاها الموت والحياة، وكلاهما يقف في موضع العشق.

ولعل تكرار "الطين" له دلالته في أنه هو هو، ولذا عبّر عنه بقوله "ثم نعود لنفس الطين"، فالهدف من التكرار إحداث التطابق التام بين دلالة الطـــين الأولـــى والثانية، والأمر ذاته في تكرار "صمت" بالإشارة إليه، بـــــ"هذا" ليحدث التطابق، مع ملاحظة التحول المنشود بقوله "ترعرع"، التي أفادت النماء والخصوبة، الرامز للعطاء بغير حدود.

ويتكرر الفعل "أصبح" الدّال على التحوّل، وذلك في قوله:

لون الدمّ تدفَّق نهرًا في الشُّطآن

ملأ الأرضَ فأصبح نبضًا

أصبحَ كونًا

أصبح وطنًا في إنسان

فاللـــون الأحمر هو المتدفق، وهو لون الدمّ، دلالة على الحماسة، عـــندما تحسه الجماهير، فيزداد بريقه وتوهجه المعروف الذي له أثر في الـــنفس، واللافت للنظر هو التحول المفاجئ، والنموذج الحركي السريع الإيقـــاع، من اللون الأحمر، وهو الصورة، إلى دفقات تشكّل نهرًا، ولم يلجـــأ إلـــى إعـــادة طرفَـــيْ المعادلة في البيت الثالث والرابع؛ للسرعة والمباهـــتة، فعبّر عنه بـــ"أصبح كونًا، وأصبح وطنًا" دون أن يذكر قبله شـــيئًا، ولـــم يعتمد في التحول على الفاء التي تفيد السرعة، أو العاطف، لإتمام عنصر المفاجأة، فازداد الأسلوب حماسة وحيوية وخطابية.

لقـــد كـــان الـــتحوّل أتم في الدلالة على الإيجابية التي هي هدف للشـــاعر، فـــإذا كانـــت الشهادة تعني فقد الحياة، فقد رُدَّت بقوله "أصبح نَبْضًا"، "أصبح كونًا"، "أصبح وطنًا في إنسان".

وتمـــتدُّ فكرة التحوّل المسيطرة بحثًا عن الحياة المسلوبة، وتتجلَّى فـــي اســـتخدامه للفظـــة "البذرة"، و"الشجرة" وغيرها من مفردات النماء والخصوبة، كما في قوله:

كانت تعلمُ

أنَّ البذرة تُعطِي الشَّجرة

أن الشجرة تُعطي الثَّمرة

أن الثمرة صارت نارًا في بركانْ

أنَّ النَّار ستصبح قبرًا للطُّغيان

ماتت كي يبقى لبنانْ

فالـــتحوّل الإيجابي من خلال التكرار كان من البذرة، إلى الشجرة إلـــى الثمرة، واختار في التعبير عن التغير بـــ"تعطي"، فهو عطاء ونماء وتغيـــر إلـــى الأفضل، ثم كان تحول آخر، نحو التحرير والجهاد وجني ثمرة العطاء، وذلك بالتحول الحادث من الثمرة إلى النار، ومن النار إلى القبـــر، وقـــد عبّر عنه بـــ"صارت"، و"ستصبح"، وأدّى التعبير بـــ"كانت تعلـــم" التـــي تكـــررت في استهلال النص دورًا جماليًّا، في أنها تعرف مصيرها وتحوّل أمورها، وأنّ نتيجتها في اعتراكها مع الحياة الثورية قد حُسِمت؛ ولذا جاء التكرار الإفرادي مناسبًا لذلك، فقد كرر "اختارت" في الـــنص ثـــلاث عشرة مرةً؛ تأكيدًا على استهلال النص بـــ"كانت تعلم"، فهناك حرية لاختيار الواقع الذي آلت إليه الأحداث من قبل الشهيدة.

وقـــد كـــان هناك تسلسل متعانق لمفرداته التي اختارها من خلال ظاهرة التكرار على هذا النحو:

البذرة ⟵ الشجرة التحول من خلال "تعطي"

الشجرة ⟵ الثمرة التحول من خلال "تعطي"

الثمرة ⟵ النار التحول من خلال "صارت"

النار ⟵ القبر التحول من خلال "ستصبح"

وينـــتقل التحوّل التكراريّ من الحياة إلى الموت، ومن الموت إلى الحــياة إحساسًا زاهدًا بأنهما سيَّانِ، وهي جدلية بين ثنائيات معقدة الدلالة والتصور، وتسهم في جذب تأمل المتلقِّي، ويتجلَّى ذلك في قوله([1]):

يملؤنا العشقُ فنغرقُ فيه ولا ندْري
هلْ نحملُ عشقًا ... أم موتًا؟
فبعض العشقِ يكون الموت
وبعض الموت يكون العشق
وبين الموتِ وبين العشق
زمانٌ يرحلُ في استحياء
ونبدو شيئًا ..كالأشياء

فيطـــرح الشـــاعر حكمته في التحول من ثنائية العشق والموت، وكـــيف يصـــبح أحـــدهما الآخر والعكس، وهو ما دلّ عليه قوله "يملؤنا العشق فنغرق فيه"، وتأتي الحكمة في قوله:

زمانٌ يرحلُ في استحياء
ونبدو شيئًا ..كالأشياء

وهو تعبير عن الفناء الذي يجمع كل الأشياء مهما تعددت أسبابه.

ومـــن هذا النمط التكراري الدلالة المستنبطة من إعادة "أبي" في قصيدة "إن هان الوطن يهون العمر"، فيندمج ويتّحد ذكر الشهيد مع فكرة الإنجاب والخصوبة، في قوله([2]):

---

[1] - انظر: قصائدي في رحاب القدس ٩٣

[2] - انظر: قصائدي في رحاب القدس ٣٧

مِنْ عَشْرِ سنِينْ
ماتَ أبي برَصَاصَةَ غدْر
كفَّنت أبي في جَفْن العين
لن أنسى عنوانَ القبر
فأبي يتمدّد فوق الأرض
بعرضِ الوَطَنِ وطُولِ النَّهْرِ

فتكـــررت كلمة "أبي"، وهو رمز للبطولة، واختار الشاعر التعبير عـــن قبـــره بــــــ"يتمدد فوق الأرض"، والفعل يعبر التجدد والاستمرار ومزاولة الاستطالة التلقائية، ويبدو التجدد واضحًا كذلك من خلال قوله:

نَبَتَتْ أشياءُ بقبرِ أبي
بعضُ الزَّيتونِ ومِئْذَنَةٌ
وحديقةُ زهرْ
في عينِ أبي
ظهرَتْ في اللَّيْلِ
بُحيرةُ عطر
من قلب أبي

يـــتجدد الجهـــاد والرمزية والنماء بذكر "أبي"، فلقد ذَكَرَ الزيتون والمـــئذنة وحدائـــق الزهـــر دلـــيلاً على ذلك، فهذه العناصر تعبر عن الخصوصية التي يمتلكها المكان، من جمال وسلام وعبادة، ويتجدد هدف الشاعر بقوله:

نبتت كالمارد كتلة صخر
تساقط منها أحجارٌ
في لون القهرْ
الصخرة تحمل عند الليل
فتنجب حجرًا عند الفجرْ
وتنجب ثالثًا عند العصرْ
أحجار الصخرة مثل النهرْ
تتدفق فوق الأرضِ
بعرض الوطن وطول القبر

فالتعبير بـــ"نبتت" دلالة النماء الاستمرارية، ويتعانق معه "تنجب" دلالـــة على الامتداد والتجدد لمواكب المجاهدين، الذين أصبحوا أحجارًا وهي أداة الجهاد، ورمز للصمود، وأصبح الأطفال أحجارًا صغيرة، وهي رامـــزة لأداة الحرب المتوافرة في أجواء المعركة غير المعقولة، ويختار الشـــاعر التعبير بالفعل "تساقط"، و"تنجب"، و"تتدفق" لمناسبة الدلالة على ذلـــك المعنـــى من التجدد والاستمرارية، إلا أن "نبت" جاء ماضيًا؛ دلالة على الماضي المتأصِّل، الذي وُلد منه الحاضر.

***

تشابه الأطراف:

ومنه قوله الذي مرّ بنا منذ قليل:

كانت تعلمُ
أنَّ البذرة تُعطِي الشَّجرة

أن الشجرةَ تُعطي الثَّمرة
أن الثمرة صارت نارًا في بركانْ
أنَّ النَّار ستصبح قبرًا للطُّغيان
ماتت كي يبقى لبنانْ

وهـذا التكرار وهو ما يسميه البلاغيون([1]) بـ"تشابه الأطراف"، وتتمـثل هذه التكرارية في إعادة الشاعر لفظ القافية في أول البيت التالي لهـا، أو أن يعيد الناثر -إن كان العمل الإبداعي نثرًا- القرينة الأولى في أول القرينة التي تليها، وهي التي رأيناها في الشعر الحر في إعادة نهاية البيت في أول البيت التالي، وهذا مبحث مهم في تلاحم الدلالة واتصالها بين الأبيات.

***

واضـحٌ مـن خلال ما قدّمنا من ألوان التكرار المباشر، أنه جاء تعبيـرًا عـن فكـرةٍ ملحّة يهدف الشاعر إلى إبرازها وتقويتها وتلوينها بأنـواعٍ من الدلالة، فأسقط عليها رموزًا وظلالاً معنوية خاصة، وأكسبها إيحاءً، كما أسهمت في تماسك النصّ بما امتلكته من إحداث خيوط ممتدة عبر العمل الأدبي، ولقد أشارت نازك الملائكة([2]) إلى أن التكرار ظاهرة ليس جمالاً في ذاته، وإنما هو كسائر الأساليب، يحتاج إلى أنْ يجيء في مكانـه مـن القصـيدة، فيوظفه الشاعر توظيفًا سحريًّا يبعث الحياة في الكلمات؛ لأنه يمتلك طبيعةً خادعة، فهو على سهولته وقدرته في إحداث

[1] - انظر: البلاغة والأسلوبية ٢٩٩

٢ - انظر: قضايا الشعر المعاصر ٢٨٠

موسـيقا يسـتطيع أن يضـلّل الشاعر، ويوقعه في مزلقٍ تعبيريٍّ، فهو يحـتوي علـى قـدرات تعبيرية، تغني المعنى، إذا استطاع الشاعر أنْ يسيطر عليه، ويستخدمه في موضعه، وإلا فإنه يتحوّل إلى مجرد تكرار لفظيٍ مبتذل.

وقـد حـدث هـذا من بين ما حدث في "رسالة إلى شارون"، فقد تكـررت الجملـة المحورية، تلك التي تعبّر عن الحالة الانفعالية، فجسّد التكرار البغض والاستنكار لدخول شارون القدس، يقول:

ارحلْ عن القدس واترك ساحة الحرم

هل يلتقي الطُّهر يا خِنْزيرُ بالرِّمم

ويقول بعد ذلك:

ارحل عن القدس واترك ساحة الحرم

لنْ يستوي القزمُ يا عِرْبيدُ بالقمم

فهـناك فكـرة ممتدة عبر خيوط النصّ تُعبِّر عن الموقف الكاره لشـارون ومجيـئه، فهي لبّ المشكلة وهدف الشاعر، والتي تكمن في طلب رحيله عن القدس والأماكن المقدّسة، وأدّى هذا التكرار إلى هجائه بأوصافٍ متعدّدة.

***

ب: التكرار الجزئي: (partial repetition)

التكرار الجزئي (partial repetition) هو إعادة أصل البنية، مـــع وجود بعض جوانب الخلاف في شكل الصيغة وبالتالي الدلالة، وقد تعددت صوره وأشكاله في قصائد القدس، وهو ما أدّى وظيفة قريبة من الإعـــادة المباشـــرة للكلمـــات، فَعُدَّ وحدة من الوحدات التي تعمل على تماســك النص، فالمادة اللغوية المعادة تحمل قدرًا من الصورة الصوتية للكلمـــة الســـابقة، كما تشترك معها بقدر ما في الدلالة مع احتفاظها بما يحقّق لها خصوصيتها في السّياق، وكانت صوره على هذا الشكل:

إعادة العنصر المعجمي من خلال الجمع أو الإفراد:

وذلك في قوله في "الخيول لا تعرف النُباح":

أنا طائرٌ من بقايا النُسورِ

سلام الحمائم.. قدْ كبَّله([1])

ويعـــيد مادة "نسر" لكن بصورتها الإفرادية في نهاية القصيدة في قوله:

سلامٌ على كلِّ نِسْرٍ جسورٍ

يرى في سماء العُلا منزلة([2])

فإعـــادة هـــذا العنصـــر المعجمي على وجه الخصوص أسهم في تماســـك الـــنص، فدلّ على أنّ الفكرة المسيطرة على الشاعر هي فكرة

[1] - انظر: قصائدي في رحاب القدس ٢٠٦

[2] - انظر: قصائدي في رحاب القدس ٢٠٨

الـــبحث عن القوة والاعتزاز والحرية في التحليق في الأجواء بما يمتلكه مـــن الإرادة والتحدي، تلك التي تحتفظ بها مادة "نسر" في الدلالة، ولكن الطـــرف الأول وهو "النسور" قد جاء مرتبطًا بحالة فيها سلب وانسلاخ، وفقـــدان للحرية، وحياة مغتربة، فيها موت وقهر وفراق لأحباب، فسيطر علــــى الصورة الجو الحزين، المنبعث من أمل ضائع من معالم التحرر، وما زاد الأمر قسوة تعبيره بقوله:

أنا طائرٌ من بقايا النُّسورِ

فـــإن الطائر الحرّ الواثق من حقه في الحريّة، يضنى بها، لمجرد فقـــدها، أمـــا صـــفة القوّة التي لها امتداد عكسته كلمة "بقايا النسور" من عصـــور قديمة متمثلة في صلاح الدين وغيره فإنها شكّلت دافعًا للجهاد، وقـــد أجـــاد الشاعر في تركيبه، عندما بدأ بالطائر المستنسخ من سلالة قـــوية، ثـــم انتهى في عَجُزِ البيت بأنه مكبّل، فهو طائر قويٌّ إلا أنه فاقد الحـــركة، وقد أتى من بقايا نسور، أمّا في البيت الأخير فحمل الأمل مع القوة والتحدي، فأبان التركيب الوصفي "نسر جسور" عن ذلك، وأضاف قوله "سماء العلا" الفضاء المكاني المتسع لتحقيق منزلة كبيرة.

ومنه قوله في "لأنكِ عشتِ في دمنا":

وأثقل ما يراه المرءُ جرح

يُعَلُّ عليه ..في أيّام <u>عيدْ</u>

....

<u>وأعيادًا</u> تُجَدِّدُ في ليالي الحزن..فرحتَنَا

فتكـــررت المـــادة اللغوية من خلال كلمة "عيد" المفردة، و"أعياد" الجمـــع، فالفـــرحة تبدلت وتحولت إلى حزن مستمر، وكأنّ المراد بكلمة "عـــيد" الدلالـــة المعجمـــية لـــه، من "عاد يعود"، وارتبطت تلك العودة بالأحزان، وهي الحالة الضدّيّة لما أراده.

***

إعادة بينة الجمع:

تعاد المادة اللغوية في صورة الجمع، إلا أنها تتكرر بصيغة جمعٍ آخـــر، مما يُكسبُ النصّ طرقًا متعددة وحركية في التعبير، وربما يعطي قـــدرًا مـــن البعد الدلالي في احتمالية الإفضاء إلى ظلال معنوية أخرى، ومـــثال ذلك تكرار الجموع: الخيول، والخَيل" في أبيات متتالية، كما في قوله في "الخيول لا تعرف النُّباح"([1]):

زمانٌ دميمٌ أذَلَّ الخُيُولَ

فما كانَ منِّي ..وما كُنْتُ له

خيولٌ تعرَّتْ فصارتْ نِعاجًا

فمَنْ رَوَّجَ القُبْحَ ..مَنْ جمَّلهْ

ومَنْ علَّم الخيلَ أنَ النُّباح

وراءَ المُرابينَ.. ما أجْمَلَهْ

هنا بالأمسِ صَوْتُ الخُيولِ

على كلّ باغٍ لهُ جلجَلَهْ

---

[1] - انظر: قصائدي في رحاب القدس ٢٠٣

فشـــهدت الأبيات تكرارًا مباشرًا في كلمة "خيول"، وتكرارًا جزئيًا بين "خيول، وخيل"، وهما يردَّان إلى جذر لغوي واحد، وإن كان "خيول" جمعًــا لـــــ"خيل"، فهو جمع الجمع، والخيل هي الفرسان([1])، ويبدو أن هــناك ثمــةَ دلالــة من وراء السايق الذي جاءت في كلمة "خيل" دون "خــيول"، فالخــيل مفرده "خائل"؛ لأنه يختال في مشيته، فهو من العُجْب والفخــر، ودلــيل ذلــك قوله تعالى: (والخيلَ والبغالَ والحميرَ لتركبوها وزينةً ويخلقُ ما لا تعلمون)([2])؛ لذا فقد جاءت في سياق "النُّباح"، الذي لا يكون من أصوات الخيل، فهو صوت "الكلاب" فيكون تحقيرًا لها وإذلالاً، فهــو صــوت زائف، أما خيول فقد وصفت بالقوة المهدرة للعجز الذي انتابها نتيجةً للعوامل الحقيقية والعقبات التي واجهتها، وذلك في قوله "أذلَّ الخيول" فليس ذلك بإرادتها، وإنما هو واقع بها ومُحْدَث، وفي قوله:

هنا بالأمسِ صَوْتُ الخُيولِ

على كلِّ باغٍ لهُ جَلجَلَهْ

اعترافًا منه بما كانت تمتلكه من قوة في مواجهة العدو، أما الخيل فكان التساؤل في قوله:

ومَنْ علَّم الخيلَ أنَ النُّباح

وراءَ المُرابينَ.. ما أجْمَلَهْ

[1] - انظر: لسان العرب (خيل) ١١/ ٢٣١

[2] - سورة النحل ١٦/ ٨

فهذا التبادل بين صيغتي الجمع أزال الرتابة التي يمكن أنْ يلمسها المتلقّي وتأباها نفسه من خلال النص، كما أحدث تماسكاً، مع إمكانية أُن يكـــون هناك مردود دلالي حسب قرب كلمة "الخيل" من الخُيلاء ودلالتها عليه، وهو ما ناسب السياق في ظنِّي.

***

إعادة بنية اسم الفاعل بالمصدر واسم الآلة:

ومـــن التكرار الجزئي إعادة بنية الكلمة على صورة اسم الفاعل والمصدر، كما في قوله عن القدس في رسالة إلى صلاح الدين([1]):

١- تبكي كثيرًا
كلما حانت صلاةُ الفجر
وانطفأت عيونُ الصُّبْح
وانطلق المؤذِّنُ .. بالأذانْ
....
٢- صوتُ المآذنِ .. والكنائسِ لم يزلْ
في القدس يرفعُ رايةَ العصيانْ..

فاســم الفاعــل هــو "المؤذِّن"، والمصدر هو "الأذان"، واسم الآلة "المـــآذن" بصورة الجمع، فالسياق الذي جاءت فيه مادة "أذن" مكررة هو إعـــادة لسياق سابق، فالفكرة الأولى في الأبيات تنطلق من غياب الحياة عـــن القـــدس، فهـــي بلا ضوء، بلا نبض، بلا ألوان، وهي محتوى في

[1] - انظر: قصائدي في رحاب القدس ١٩٠

الأبيات السابقة، وكانت جملة "وانطلق المؤذن بالأذان" أشبه ما يكون بالأطلال المبكية، حيث كان الأذان الآني هو القديم، إلا أن الفارق كبير في كونه يشكّل صورة للوطن القويّ، وقد اختار الشاعر التعبير عن وقت الفجر بدلا من الأمر المعروف وهو بداية الشروق، فقال "انطفأت عيون الصبح"، والذي هو رمز لغياب الحرية والأمن للقدس، وبإعادة المادة اللغوية "أذن" في "المآذن" في قوله "صوت المآذن..والكنائس لم يزل" دلَّ على استمرارية الجهاد نتيجة لهذا الأذان والمآذن، واستخدم "الكنائس" في السياق تعبيرًا عن الوحدة الدينية في القدس في مواجهة الاحتلال، فهي معالم للنضال، وهي أقوى من الشعوب، ولا شكّ أن التكرار هنا، وقد أخذ أشكالاً مختلفة من الصيغ لمادة "أذن"، أضاف معاني جديدة، ودلالة معبرة عن الفكرة والهدف، كما أنه أزال الرتابة التي بإمكانها أن تتدخل في إعادة العنصر المعجمي المباشر.

***

التكرار بالفعل المضارع:

إعادة المادة اللغوية على صورة الفعلين: المضارع والأمر، فهو تكرار من خلال إعادة المادة اللغوية "بَكَيَ"، في قصيدة "ماذا تبقَّى من بلاد الأنبياء"، في قوله:

ماتَتْ فلسطينُ الحَزينةُ

فاجْمَعُوا الأبناءَ حولَ رُفاتِها

وابكُوا كما تَبْكِي النِّساءْ(1)

فالعلاقـــة بيـــنهما هـــي علاقـــة شبهٍ مطابقٍ، من خلال الكاف، فالأمـــر "ابكـــوا" والمضـــارع "تبكي"، والخلاف الدلالي يُستدلُّ عليه من الفاعلية في المأمور في "ابكوا" وهو لعموم الشعب، أما الثاني فهو للنساء، وتخصيص البكاء بالنساء دلالة الضعف والهوان والذل الذي لحق بالأمة نتيجة تخليها عن القدس.

ومنه أيضًا قوله في "رسالة إلى بوش":

والقتلُ في زمن النّخاسةِ أوسمةْ

لمَ تقتلونَ الصُّبحَ في أعماقنا

وتشيِّعونَ على المشانقِ مأْتَمةْ

والنّخَّاس هو بائع الرقيق، وقد يطلق على بائع الدوابّ، دلالة على الانتكاسة التي أصابت الأمة، فالقتل الأول هو دلالة على قتل العبيد الذي لا ثمـــن لهـــم ولا حقـــوق، واختار له أن يعبّر عنه بالمصدر دلالة على الثبات، أما القتل الثاني الذي عبَّر عنه بالفعل المضارع "تقتلون" فإنه قتل للصـــبح، الـــذي يشـــكّل حقًّا للإنسان فله أن يستمتع بنور الحرية، ولعل تكـــرار المـــادة اللغـــوية بـــين الصيغين أدَّت إلى إحداث تقارب صوتي وأضاف بعدًا دلاليًّا في ثبات القتل مع تجدُّد حدوثه.

***

(1) - انظر: قصائدي في رحاب القدس ٢١٣

إعادة المصدر:

كقوله في "لأنكَ عشتَ في دمِنا"([1]):

وحينَ نظرْتُ في عينيكِ

عاد اللحنُ في سمعِي..

يذكرني..يحاصرني.. ويسألني

يجيبُ سؤاله..دمعي

فـ"يسأل" يتطلب إجابة، تمتدّ فيما لحقها من الجمل بقوله "يجيب سؤاله دمعي"، وهي إجابة غير معتادة، تدلُّ على الحيرة والقلق والحزن، كما كانت هناك مفاجأة عن طريق "سؤاله"، في قوله "يجيب سؤالَهُ دمعي"، فإن الدمع يُمثّل إجابةً رمزيّةً من الحزن، ولعبت وظيفة تقديم المفعول على فاعله جزءًا من تلك المفاجأة التي أعربت عن الحالة النفسية التي هي القلق والتوتر والحزن.

ومنه قوله في "عودة الأنبياء":

يا أنبياء اللهِ ..

يا مَنْ تريدون الوداعْ..

يا مَنْ تركتم للظلامِ مدينتي

قبل الرحيل انتبهوا

الأرضُ تمشي للضياعْ

الأرض ضاعت .. في الضّياعْ..([2])

---

[1] - انظر: قصائدي في رحاب القدس ١٨٥

[2] - انظر: قصائدي في رحاب القدس ١٦٢

فكرة النص تقوم على رحيل الخير من الأرض، وهو ما عبّر عنه بالمادة اللغوية "ضيع"، فجاء بـ"الضياع" مكررًا و"ضاعت"، فبداية المقطع "يا مَنْ تريدون الوداع"، فهو إخبار عن رحيل الأنبياء، ويعني وداع قيمهم الخيّرة ودعوتهم إلى البشرية بالحق والعدل، ثم الإخبار الثاني عن تركهم الظلام في المدينة، ثم كان سير الأرض نحو الضياع، بعدم وجود القيم التي تقي من شرور بعض الناس.

واختار الشاعر التعبير بالمضارع "تمشي" الذي يدل على التجدد والاستمرارية نحو الضياع، حتى فاجأنا بقوله "الأرض ضاعت"، ليعلن النهاية، ثم "في الضياع" الدال على التخبط والقلق واتساع رقعته، حتى أصبح الضياع محتوًى وظرفًا للأرض، فأكّد استخدام المادة "ضيع" على تيه الحق وعدم وجود قانون له، بعد أن غادر الأنبياء الأرض ورحلوا عنها.

***

التراوح بين المضارع والماضي:

في قوله:

كلُّ العصافير الجريحة في بلادي
تلعَن الزَّمنَ القبيحْ
ماتتْ على الأغصانِ
كم كانتْ تُغَنِّي كلَّ صبحٍ هل تُرى
يُبْكِيكَ عصفورٌ جريحْ؟
ودمّي يسيلُ على ثيابي هل تُرى

يُبكيك إنسان ذبيحْ؟

الكون يا مولاي يبكي منْ دموعي

أنتَ وحدك ما بَكَيْتْ

فتكــررت الأفعــال: يُبْكِــيكَ "عصفور"، ويُبكيك "إنسان"، ويبكي "الكون"، وبَكَيْتْ "أنت"،

فتكرار المادة اللغوية للبكاء يؤكد الحالة النفسية المنفعلة، بدءًا من العصــفور، وهــو رمز السعادة والحب والتغريد، وانتهاء بالكون الذي يــندمج مــع تلك الحالة الحزينة فيبكي، وتبدو الضدّية في نهاية الأبيات المذكــورة أنــتَ وحــدك ما بَكَيْتْ، لتدلّ على الوحدة والعزلة في عدم الإحساس بالآخرين، التي تجسدت في تعبيره بــ"وحدك".

***

الإعادة المحضة مع تغيير في اللواحق أو السوابق أو الإضافة:

ومنه قوله في "لأنك عشت في دمنا":

وما يبكيكِ .. يبكيني

وما يضنيكِ.. يضنيني([1])

فأحــدث التكــرار الجزئي من خلال اللواحق والسوابق تماسكًا، معبرًا عن الحالة النفسية والانفعالية المختلطة بآلامها وبكائها، وقد أسهم فــي أداء وظــيفة الــتوحد والانــدماج بينه وبين الشهيدة في المشاعر والأحاسيس.

[1] - انظر: قصائدي في رحاب القدس ١٨٣

الإعادة بالعطف:

الإعـــادة بالعطـــف من وسائل تكرار الجذر اللغوي الواحد. وقد أعطى إيحاءً بخلاف نوعي بين المعطوفين، فقد تعاد البنية اللغوية ذاتها مـــن خلال العطف، مع تغيير طفيف في صيغتها، نحو قوله في "رسالة إلى شارون":

صلاح الدين جاء القدس مهمومًا
فحدَّق في مآذنها
بكى حزنًا ..فأبكاها ..وأبكانا[1]

فالعطف كان بوساطة الفاء والواو بين الجذر اللغوي الواحد. وقد استخدم "بكى" بصورة الماضي المجرّد، وعطف عليه "فأبكاها، وأبكانا"، بـــزيادة همزة التعدية والإسناد إلى "ها" و"نا"، على الترتيب، وهو تعبير عـــن الـــتوحُّد واندماج المشاعر بين القديم في استيحاء شخصية صلاح الدين، والحديث في تأثر القدس ببكائه وتأثرنا كذلك، وقد استغرق الجذر اللغـــوي مســـاحته فـــي اســـتمرارية التعبير عن الحالة النفسية للشاعر، وانتقالها من الشخصية التراثية إلى المجسدة في القدس، ثم إلى الشعوب.

***

[1] – انظر: قصائدي في رحاب القدس ١١٢

جـ- الاشترك اللفظي: (homonymy)

الاشـترك اللفظـي (homonymy) يعني الكلمات المتّفقة لفظا، المـتخلفة معنًـى، فيـتحقق التكرار حينئذٍ على المستوى الشكلي، دون الدلالـي، ومثاله "ضرب" بمعنى الإيذاء والإيلام، في قولنا: "ضرب زيدٌ علـيًّا فبكى"، وقولنا: "ضرب عليٌّ مثلاً من أمثلة العرب"، أي قال مثلا. وهذا النمط من التكرار قد جاء قليلاً في قصائد القدس، لم يتجاوز الأمثلة المعـدودة، ومـثاله كلمـة "العظام" التي يريد بها جمع "عَظْم"، والثانية "عظام" وهي جمع "عظيم"، وذلك في قصيدة "إلى آخر شهداء الانتفاضة" في قوله([1]):

مُتْ صامدًا
واتركْ نداءَ الصُّبح يسري هادرًا
وسَطَ الجماجمِ والعظامْ

وقوله في المقطوعة ذاتها:

إنَّ الشعوب وإنْ تمادى الظلمُ
سوفَ تدقُّ أعناقَ
السماسرةِ العِظَامْ

وهـو وإنْ كـان المعنـى مختلفًا إلا أن الرجوع إلى إعادة اللفظ بمعنى آخر أسهم في التماسك النصي، على المستوى الدلالي أيضًا، فهو تذكير بما تدل عليه الكلمة الأولى، فعندما قال:

---

[1] - انظر: قصائدي في رحاب القدس ٦، ٧

سوفَ تدقُّ أعناقَ

السماسرةِ العظامْ

أراد أن يجعل الجزاء من جنس العمل، فهو لا يريد أن يخبر عن عظمــتهم، وإنما ينوِّه إلى مشاركتهم بالقتل حتى كانت الجماجم والعظام أثرًا من آثارهم الباقية، وهو تعبير يفيد التهكّم والسخرية من أمرهم.

ومــن هــذا النمط من التكرار كلمة "الظُّلم" التي مفردها "ظلام"، وكلمة "الظلم" وهو خلاف الحقّ، في قوله في القصيدة ذاتها([1]):

إنَّ الشعوب وإنْ تمادى الظلمُ

ويقول بعد ذلك:

إنَّ الصبحَ آت

لنْ يطولَ بنا الظلامْ

فهــناك اشــتراك لفظــي بين "الظلم والظلام"، مع أن الظلم وهو خلاف الحق، يشير بدلالة رمزية إلى المستعمر، وهو عينه الظلام، وهو ما يسهم في إحداث تماسك نصيٍّ.

***

[1] - انظر: قصائدي في رحاب القدس ٦، ٧

د- شبه التكرار([1]):

شبه التكرار ليس تكرارًا مباشرًا أو جزئيًّا، فالمادة اللغوية مختلفة، والدلالة كذلك، فتفتقد العناصر المكونة له علاقة التكرار المباشر، وكذلك تفتقد العلاقة الصرفية القائمة التي مردها إلى الاشتقاق، فهو ينحصر في مستوى التشكُّل الصرفي، فيقترب من الجناس المحرّف كما أطلق عليه السكاكي([2])، بأنواعه المتعددة، وهي: الناقص والمذيل والمضارع واللاحق وتجنيس القلب وغيرها، كما يُعَدُّ التشابه الصوتي القاعدة المهيمنة على شاعرية أي نصٍّ، فهو الملمح التعريفي للنظم([3]).

ويفرّق الدكتور سعد مصلوح([4]) بين التكرار المحض "الجناس التام" وشبه التكرار "الجناس المحرّف" في تكوين النصية، وفي الوظيفة التي مؤدَّاها التماسك، فيرى أنهما يكتسبان بعدًا خطيرًا في تأسيس نصية النصّ، حين تُجاوز حدودُه أسوار الجملة، فالبلاغيون لا يعتدون به جناسًا إلا إذا وقع في هذه الحدود إلى اعتباره في كلية النصّ.

ومنه "جلدْ، وجمدْ" بالوقف، في قوله:

ينتظرُ النهاية في جَلَدْ

....

---

[1] - عدّه الدكتور سعد مصلوح من أنواع التكرار، ونظر إليه آخرون على أنه قسم خاصٌّ بذاته. انظر: في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية ٢٤٤

[2] - انظر: التلخيص في علوم البلاغة ٣٣٨، وفي البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية ٢٤٤

[3] - انظر: اللغة العليا ٢١١

[4] - انظر: في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية ٢٤٤

وبريقُ حلمٍ في مآقيهِ جَمَدْ

ومنه قوله فـــي قصيدة "إلى آخر شهداء الانتفاضة":

وإن صلبوك فيها كالمسيح

....

يعيد النبضَ للجسدِ الكسيحْ([1])

فالتشـــابه الصوتي القريب بين "المسيح" و"الكسيح" قد شكّل دلالة رمزية مؤكّدة في عودة الروح ثانية إلى الجسد، فمن المحقق في المعتقد الدينـــي عودة المسيح عليه السلام إلى الدنيا ثانية، فهذا ينبئ عن ضمان عودة الروح إلى الشهيد.

وقـــد أسهمت نهاية البيت الشعري، وهي تشبه القافية، في إحداث هذا الجرس الموسيقي، ووحدة النغمة والإيقاع، يقول السكاكي: "الأسجاع في النثر كالقوافي في الشعر"([2])، على نحو قوله:

الفارس المكسورُ
ينتظرُ النهاية في جَلَدْ
عينانِ زائغتانِ
وجهٌ شاحبٌ..
وبريقُ حلمٍ في مآقيهِ جَمَدْ

....

[1] - انظر: قصائدي في رحاب القدس ٥

[2] - انظر: الإيضاح ٤٠٢

فلن يأتي أحدْ

....

إلى الأبدْ([1])

وقد دلّ هذا الوقف على الدال الساكنة على ما يشبه المفاجأة، وهو ما يناسب الجملة المكررة، لا تنتظر أحدًا.

ومثله:

دعْني وجرحي
فقد خابتْ أمانينا
هل من زمانٍ
يعيد النّبضَ يُحيينا
يا ساقيَ الحزنِ
لا تعجبْ ففي وطني
نهرٌ من الحزنِ
يجري في روابينا
كمْ من زمانٍ كئيب الوجهِ
فرَّقَنا
واليومَ عدنا
ونفسُ الجرحِ يُدْمينا
جرحي عميقٌ

---

[1] - انظر: قصائدي في رحاب القدس ٧٢، ٧٣

خُدعْنا في المداوينا
لا الجرحُ يشفى
ولا الشكوى تعزّينا
كان الدّواءُ سُمومًا
في ضمائرنا
فكيف جِئنَا بداءٍ
كي يُداوينا[1]

إن نهاية الكلمة تعبر عن الاستكانة والميل إلى الراحة، من خلال المدّ المحقق بالياء وحرف الإطلاق أحيانًا، وهو الألف، أو ألـف "نــا"، المعبرة عن الجموع الدامية، ولخصت البعد النفسي والدلالي في الأبيات، بدءًا من قوله "فقد خابت أمانينا"، فهي لحظة باكــية، ووقفة مع النفس، وطلب جديد للبحث عن زمان آخر، قد يأتــي بما يحقق الغاية المبتغاة، وهي عودة الروح والحياة، ويأتي التعبيــر "يــا ساقي الحزن" الذي يصنع جوًّا نفسيًّا باكيًا ممتزجًا بالحزن الذي يحوّل الشراب إلى حزن، وتمتد صورته حتى يتحول إلى نهر، يمرّ بأجزاء الوطن، وتستمر المرثية في لحظات التذكر للمآســي والجــراح الوطنــية، والشاعر في تنقلاته عبر مراحل الصورة يجسد لحظات الخروج من المأزق الحزين، إلا أن السياق

[1] - انظر: قصائدي في رحاب القدس ٧٤، ٧٥

يكشــف عــن تعلــيق للنجاة، وتظل الفرقة مهيمنة على الوضع الراهن، حتى تبدو لحظة التخبط في قوله:

كان الدّواءُ سُمومًا

في ضمائرنا

فكيف جِئنَا بداءٍ

كي يُداوينا

فالــدواء المطروح غير مقبول بما فيه من إهانة، فيصبح داءً، وتبين العاقبة في الصورة العسكية غير المقبولة بقوله "فكيف جئــنا بداءٍ/ كي يداوينا"، لحظة استنكار، عندما يتعاطى المتوجِّع داءً لدائــهِ، ويتناول ما يُوجِعه للتخلص من وَجعه. فالمدّ الصوتي المتمــثل فــي نهايــة الكلمــات: أمانينا، يُحيينا، روابينا، يُدْمينا، المداوينا، تعزِّينا، يُداوينا، أسهم في خلق حالة من التذكر والأنين المصــحوب بالندم، وقد تناسب أيضًا مع الدلالة الكلية للنص، في كونه يعبر عن مرثية حلم.

وقــد عبَّــرت هذه الكلمات عن نهاية موقف، وأنبأت عن آخــر، لتصــنع بهذا تسلسلاً للأفكار من خلال التدفق بإجراءات الحكي النمطي.

ومنه قوله في "عودة الأنبياء":

عطرٌ ونورٌ في الفضاءْ = اء

والأرضُ تحتضن السماءْ =اء

والشمسُ تنظرُ

بارتياح للقمرْ = مَرْ
والزهر يهمسُ
في حياءٍ للشجرْ = جرْ
والعطرُ تنشره الخمائلُ
فوق أهدابِ الطيورْ = يُورْ
والنجم في شوق
تصافحه الزُّهورْ[1] = هُورْ

فالتوافق الصوتي من خلال ما تطرحه نهاية ثنائية الكلمات: الفضاء/ السماء، للقمر/ للشجر، الطيور/ الزهور، ينبئ عـن نهاية موقف، ودلّت على حالة غنائية روحية، وقد اختلَّ هذا التماثل من كل ثنائية لأخرى، جسّد الحركية الطربية، وقد تبلور مـن خـلال مجمـوعة من الألفاظ والتراكيب، التي سبقت ذلك الوقوف المتوافق، مثل "عطر، ونور، ارتياح، الزهر، النجم"، كما احـتوى النص على الأفعال المضارعة التي أوحت بالدلالة ذاتها المـتجددة مـثل "تحتضن، تنشر، يهمس، تصافح"، فشمل الفضاء الكونـي عناصـر مـتعددة، الأرض والسماء، والشمس والقمر والـنجوم والزهور والطيور، وصوّر الجوّ التوافقي المنبعث من أثر عودة الأنبياء إلى الكون، فينتاب الفضاء بهلولهم حركية فيما يشـم وفيما يُرى، حيث العطر والنور/ والأرض تحتضن السماء/

[1] - انظر: قصائدي في رحاب القدس ١٤٦، ١٤٧

والشـــمس تنظر بارتياح للقمر/ والزهر يهمسُ في حياء للشجرْ / والنجم في شوق تصافحه الزُهورْ.

جسّــد الشــاعر في الأبيات السابقة تغير الفضاء الكوني، بعــودة الأنبــياء، وتستمر البهجة عبر استدعائه لنور الأنبياء في الأرض، لكــن بعــد عــودة الأنبياء إلى خارج الوجود، تختلف المواقــف، وتنتهي الحالة الطربية، في صورة حزينة ومأساوية، بقوله:

الشمس تصعدُ للسماءْ
والزهرُ يخنقهُ البكاءْ
والليلُ ينظرُ في دهاءْ
عاد الظلامُ مدينتي
ما كنتِ يومًا.. للضياءْ
الآنَ يرحلُ عنكِ نورُ الأنبياءْ

توافق صوتي، في نهاية السطر الشعري، ينتابه سرعة في انتهاء عبارته، دون استرسال، دلالة على التغير السريع المعاكس للتغير الأول بعد رحيل الأنبياء عن الأرض.

***

ثانيًا: الترداف أو شبه الترادف (synonym, near- synononoym)

التـــرادف أو إعادة الصياغة لما سبق ذكره، هو تكرار للمحتوى بـــنقله بألفـــاظ مختلفة، فهو ما تعدّد فيه اللفظ، والمعنى واحدٌ([1])، وتكون قابلة للتبادل فيما بينها في أي سياق([2])، وينظر إلى النص الشعري على أنـــه لغـــة ترادفية تأثيرية في المتلقي([3])، والتراداف المطلق -رغم عدم اســـتحالته- نـــادر الوقـــوع إلى درجة كبيرة، فإذا ما وقع فلفترة قصيرة محددة، فالغموض الذي يعتري المدلول، وكذلك الألوان والظلال المعنوية المصـــحوبة بالعاطفة والانفعالات التي ترتبط بالمدلول لا تلبث أن تعمل علـــى إزالته، وتظهر بالتدريج فروق معنوية دقيقة بين ما يُسمّى بالألفاظ المتـــرادفة، فيصبح كلّ لفظ منها مناسبًا وملائمًا للتعبير عن جانبٍ واحد فقط([4]).

ويقسمه الدكتور حلمي خليل([5]) على قسمين:

١- الترادف المطلق.

٢- شبه الترادف.

---

[1] - **انظر: الألفاظ المترادفة المتقاربة المعنى، للرماني ١٠**

[2] - **انظر: فصول في فقه العربية ٣٠٩**

[3] - **انظر: اللغة العليا ٢١٣**

[4] - **انظر: فصول في فقه العربية ٣٠٩**

[5] - **انظر: الكلمة دراسة لغوية معجمية ١٢٤**

فالمطلق هو الذي تنطبق فيه الكلمتان تطابقًا تامًّا، بحيث لا يوجد فرق دلالي بينهما في السياق. أمّا شبه الترادف فيعني به عدم التطابق التّام بين دلالة الكلمتين المترادفتين، فيكون هناك فروق بينهما من حيث الدلالة.

وقد لعب الترادف دورًا كبيرًا في هذه النوعية من القصائد "قصائدي فــي رحاب القدس" في تماسك النص، ربما كانت وحدة الموضوع الذي انصــبت عنايتها به أحد الأسباب القوية وراء ذلك، وقد تكون التجارب الانفعالية متقاربة، وقد نتصور دور تداخل النصوص والجو العاطفي في إحداث التعبير عن حالات متشابهة.

ومن هذه النماذج لشبه الترادف قوله في "مرثية حلم"([1]):

بيروتُ في اليمِّ ماتتْ
قدسُنا انتحَرَت.

فهناك شبه ترادف بين "ماتت"، و"انتحرت"، والفرق الدلالي بينهما أن الموت يعني القدرِيَّة، وعدم تدخل الميت في حتمية وقوعه، أمّا الانتحار فهــو انســلاب من الحياة والتخلص منها بإرادة المنتحر؛ لظروف نفسية انفعالية قهرية تحيط به، إلا أن ثمةَ تقاربًا في الدلالة بين الكلمتين، مراده انــتهاء الحــياة، كما كان التعبير بــ"في اليمّ" دليلاً على أن الموت غير طبيعي، وهو الموت غرقًا، ولعب الترتيب بين المدينتين العربيتين دورًا في إحداث التواصل الانفعالي المشترك بينهما، فإذا كانت بيروت قد ماتت

---

[1] - انظر: قصائدي في رحاب القدس ٧٨

غــرقًا، فقــد انتحــرت القــدس لذلك، همًّا وحزنًا على ما أصاب الأمة العربية. والشعور ذاته في قوله فيما تلاه من الأبيات:

ونحن في العارِ نَسْقِي وَحْلَنا طِينَا

فالوحل والطين واحد تقريبًا، وإن دلّ الوحل على الذلّ والحيرة وعدم القدرة على اتخاذ القرار، وعبّر الطين عن زيادة التقاعس في ردّ الأمور إلى مسارها الصحيح.

ومنه قوله في قصيدة "لا تنتظر أحدًا فلن يأتي أحد"([1]):

هذا الزمانُ تعفَّنَتْ فيهِ الرؤوسُ
وكلّ شيءٍ في ضمائرِنا فَسَد
إن كان هذا العصرُ
قد قطعَ الأياديَ والرّقابَ
فكيف تأمنُ سُخطَ بركانٍ خَمَدْ..

فالتــرادف وقــع بين "تعفَّنتْ" و"فسد"، وقد أتمّت الإعادة بهذا النمط الصورة القاتمة، وكذلك الترادف بين "الزمان" و"العصر"، إلا أن الأخير أفــاد زيــادة معنــى عن الأول، فالعصر من معانيه الحَبْس، وكذا يقال: عَصَــر العنب ونحوه، يعصره عصرًا فهو معصور وعصير([2])، وأعقبه بقوله "قطع الأيادي والرقاب".

ومنه أيضًا قوله في "مرثية ما قبل الغروب"([3]):

---

[1] - انظر: قصائدي في رحاب القدس ٧٠

[2] - انظر: لسان العرب (عصر) ٤/ ٥٧٧

[3] -انظر: قصائدي في رحاب القدس ٦٢

ففي خيالي شموخ
عشتُ أنشده
صرحٌ تغنتْ به
أمجادُنا الأُولُ

فالـــتقارب فـــي الدلالـــة بين "شموخ، وصرح"، وفيه إحساس بالعزة والرفعة.

وقوله في القصيدة ذاتها:

وكانوا للورى قبسًا
وجذوةً من ضمير الحقّ ..تشتعل

فهـــناك تقـــاربٌ في الدلالة بين "قبس، وجذوة"، وقد عبّر بـــ"تشتعل"، وهو يناسب النار، وقد جاء التقارب الدلالي من خلال العطف، الذي يفيد التعدد.

ويقول في القصيدة ذاتها:

في القدسِ تَبْكي
أمام الله مئذنةٌ
ونهرُ دمْعٍ
على المحرابِ يَنْهَمِلُ
وكعبةٌ تشتكي
لله غربتَها
وتنزفُ الدّمع

فيتضح التقارب الدلالي بين التعبير بالبكاء وما يعقبه وهو الدمع، فالحزن هو الفكرة المسيطرة، كما يوجد تقارب دلالي بين "ينهمل، وتنزف"، وهو تصوير لاستمرارية جريان الدمع؛ لثبات الحالة النفسية المحيطة بالشاعر، فانسجام النصّ نتاج لهذه الحالة الانفعالية التي عبّر عنها بالبكاء والدّمع، واستمراريته وتجدُّده بالأفعال: تبكي وينهمل وتنزف، وهي مضارعة.

***

ومنه قوله:

لا تتركْ في الكعبةِ صنمًا
ولتحرِقْ كلَّ الأوثانْ
لنْ يُصبِحَ بيتُ <u>أبي لَهبٍ</u>
في يومٍ دارَ أبي سُفيانْ
لا تَسمعْ صوتَ <u>أبي جهلٍ</u>
حتَّى لو قرأ القرآنْ

فأبو جهل لقب لأبي لهب، وكان الإتيان بالاسم في المرة الأولى لأنه لم يُردْ في هذه الحال ذمًّا له، وقصد به إثارة المتلقي، في استبعاده فكرة تساوٍ بين بيت أبي لهب، وبيت أبي سفيان، أمّا في المرة الثانية فذكر اللقب لقصد الذمّ، وقد سبقه ما يهيِّئُ لمجيئه، وهو صوته، ولحقه ما يُلقي به في زمرة الأفاكين، وهو "حتى لو قرأ القرآن".

وهناك بعدٌ رمزي عبر الأبيات، نُسِج من خلال الصورة التي رسمها للزمن الماضي، المتمثل في أبي جهل وأبي سفيان، ويهدف إلى تكسير

كل ما يتعلق بالاستعمار بتعقبه في كل مكان، وتمتد الصورة لترسم ملامح الإخلاص من عدمه، فبيت أبي لهب لن يصبح بيت أبي سفيان في يوم من الأيام.

وقد جاء في مناقشة الشيخ عبد القاهر الجرجاني([1]) ظاهرة التكرار المعنوي بين الشعراء، أن المعنى الذي قد يرد في بيت شعر قد يكون لشاعر آخر، إلا أنه يفارقه في صورته وصفته، وكذا الكلمات المترادفة، فإنه قد يرد اسمان قد وُضِعَا لشيءٍ واحدٍ، كالليث والأسد، ولكن يفترقان بخواصّ ومزايا وصفات، ويمثل بأصناف الحَلْي التي يجمعها جنس واحد، ثم يكون بينها من الاختلاف الشديد في الصفة والعمل.

ويذهب عبد القاهر أيضًا إلى أنه لا سبيل إلى أن تجيء ببيت من الشعر أو بفصل من النثر فتؤديه بعينه وعلى خاصيته وصفته بعبارة أخرى، حتى يكون المفهوم من هذا هو المفهوم من تلك، لا يخالفه في صفة ولا وجه، ولا أمر من الأمور، ويرفض القول: قد أتى بالمعنى عينه، وأخذ معنى كلامه ، ويرى أنه تسامح منهم، والمراد أنه أدّى الغرض، فأمَّا أن يؤدي المعنى بعينه على الوجه الذي يكون عليه في كلام الأول، حتى يتكون المفهوم منهما واحدًا، أو يكون حالهما في النفس حال الصورتين المشتبهتين في العين ففي غاية الإحالة، ويفرق الشيخ عبد القاهر([2]) بين التعبيرين؛ بين قوله تعالى: (ولكم في القصاص

---

[1] - انظر: دلائل الإعجاز ٤٨٩- ٥٠٧

[2] - انظر: دلائل الإعجاز ٢٦١

حـياة)([1])، وقـول الناس: "قتل بعض الناس إحياء للجميع"، فإن هناك جمـالاً فـي الآية ما لا يخفى، وفيها معنى وإيجاز ليس في غيرها من الكلام.

***

[1] - سورة البقرة ٢/ ١٧٩

ثالثًا: الاسم الجامع (super ordinate)

الاســم الجامــع هــو اسم يحمل أساسًا مشتركًا بين مجموعةٍ من الأســماء([1])، فعندما يذكــر الاسم الشامل أو هذه الأسماء فهو في حكم التــرديد أو التكــرار، الــذي يــؤدي وظيفة التماسك النصيّ من خلال اســتمرارية بعــض الدلالة أو كلها عبر هذه الكلمات، وذلك نحو قولنا: الــناس، الشــخص، الرجل، المرأة، الولد، الطفل، البنت، فيجمعها كلمة "إنسان".

وقــد جــاء هــذا النوع كثيرًا في هذه القصائد، تمثلت في بعض الأسماء التي تدلُّ على الظلم والقهر والحزن وغيرها.

ومــن ذلــك قوله في "إن هان الوطنُ يهونُ العمر" في حديثه عن أبيه:

بين العينين تنام القدسُ
وفي فمِهِ..قرآنُ الفجرْ
أقدامُ أبي فوق الطَّاغوتِ
وصدْرُ أبي أمواجُ البحْرْ

فـــ"أبــي" هو الاسم الجامع، ويحمل أساسًا مشتركًا بين الألفاظ: العينين، وفم، وأقدام، وصدر، فذلك في حكم التكرار، حيث تكون الإحالة للكلمة العامة نفسها، فما تقدّم من الألفاظ يمثل بعضه أو مما يشتمل عليه.

---

[1] - انظر: البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية ٨٣

وتلك صورة للأب امتدّت عبر الأبيات، لتعبّر عن القوة الرامزة، وتحمل غرائب وعجائب بعيدة عن المخيلة، فهي لا تلامس الواقع المعهود، فبين عينيه تنام القدس، وفي فمه قرآن الفجر، وأقدامه فوق الطاغوت، وصدره أمواج البحر، ولعل اختيار "بين العينين" دلالة على المراعاة التامة لها، فهي في حراسته وأمانه، أما التعبير بـ"تنام" الدال على الطمأنينة والسكون فإنه حمل الشعور بقوة الأب الحامي لوطنه، حتى إن القدس صارت آمنة مطمئنة، وقد اختار الوسيلة والعدة التي اعتدّ بها الأب وسرّ هذه القوة في قوله "وفي فمه قرآن الفجر"، فالدافعية الإيمانية والعقائدية جديرة بأن تصنع منه بطلاً؛ وقد تجسّد هذا في التعبير عن قدرته وغلبته بقوله:

أقدامُ أبي فوق الطَّاغوتِ

وصدرُ أبي أمواجُ البحرْ

فعبر بـ"فوق" لإفادة الارتفاع والتحكم في المستعمر، أما "أمواج البحر" فهي القوة العاتية التي امتلكها، تلك صورة الأب المعبرة عن الماضي القويّ، والعزة التي احتفظ بها الأجداد، وقد عدّ من وسائل القوة الجانب الإيماني.

ومثله في القصيدة ذاتها:

الصَّخرةُ تحمِلُ عندَ اللَّيلِ

فتُنْجِبُ حجرًا عندَ الفجرْ

وتُنْجِبُ آخرَ عندَ الظُّهرْ

وتُنْجِبُ ثالثًا عندَ العصرْ

فهناك أساس مشترك للألفاظ السابقة، وهي: الليل، الفجر، الظهر، العصر، هو الدلالة على اليوم الكامل، الذي هو أحد عناصر العمر، الذي هـو أحـد كلمات العنوان: "إن هان الوطن يهون العمر". وتتجلَى صور النماء وتستمر دورة الإنجاب، من خلال التعبير بالفعل المضارع.

ولكـن تـبدو مسألة اختيار الأوقات هدفًا رامزًا في هذا المقطع، نلاحظها في قوله:

الصَّخرةُ تحمِلُ عندَ اللَّيْلِ

فاختـيار الليل خاصة بأنه وقت الحمل، يكسب الليل سوادًا تحسه الأنفـس وتهـرب منه، حيث استعاره الشاعر للتعبير عن الهم والقسوة والعـنف الذي مارسها العدوُّ في حق الشعب، فما كان من النفوس إلا أن تتحوّل إلى ثورة عارمة تتجلّى وتتكشَّف مع ظهور أول خيط للنهار، فهو ها هنا رمز للدفاع عن الوطن، ويتجلَّى أكثر في تعبيره:

وتُنْجِبُ آخرَ عندَ الظُّهْرْ

وتُنْجِبُ ثالثًا عندَ العصْرْ

ويـتوقف عـند هذه الأوقات، دون أن يعبّر عن صورة المغيب، المتنافية مع هدفه.

وقوله في قصيدة "وسافر فارسُ العشق":

نـهْرٌ من الحبِّ..بُركانٌ من الغضبِ

كيْفَ التَقَى الماءُ في شَطَّيْكَ باللَّهبِ

منذ امتَطَيْتَ جَوَادَ الشِّعْرِ منطَلِقًا

نحو السَّحابِ رأيْنَا الشِّعْرَ كالشُّهُبِ

كيفَ التقى البحر والبركانُ في قلمٍ

وكيف صارتْ خُيُوطُ العُشبِ من ذهبِ

فالكلمات "نهر، السحاب، البحر" يجمعها أساس واحد هو الماء، الذي تحول في البيت الثالث إلى "بحر"، دلالة على العظمة والقوة والاتساع، وهو ما يناسب وصف اللغة دائمًا بأنها بحرٌ، أمّا النهر فهو رمز للعطاء.

ونحوه قوله في "مرثية ما قبل الغروب"([1]):

قالُوا لَنَا أرضُنا أرضٌ مباركةٌ

فيها الهُدى ..والتُّقَى

فقد جاءت الكلمات "أرض مباركة، والهدى، والتقى" وبينها أساس مشترك، وأفادت طهر الأرض ونقاء المكان.

وقوله في قصيدة "إلى آخر شهداء الانتفاضة":

ماذا تريد الآنَ من هذي الحياهْ

مجدٌ وسلطانٌ وتيجانٌ وجاهْ

فالعلاقة الدلالية قائمة بين: مجدٌ وسلطانٌ وتيجانٌ، وقد جاءت معطوفة؛ لتخلع جمعًا من أصناف النعيم الحياتي، التي يصعب وجودها وتوافرها في الحياة.

ومنه قوله:

أنتَ الشهيدُ فدًى لأرضِك لا تمتْ

---

[1] - انظر: قصائدي في رحاب القدس ٦٣

من غير ثأرٍ ..أو قصاصٍ..أو ثمنْ

فالتماســك من خلال العلاقة الدلالية بين: ثأر، وقصاص، وثمن، فعــندما وردت منفية، فالاسم الجامع لها في مضمون النص، وهو الثورة ضدّ المستعمر مع الصبر.

***

رابعًا: الكلمات العامة (General words)

الكلمـــات العامة لها دلالات تتسم بالعموم والشمول، فتتسع دائرة دلالـــتها، فتحـــتفظ بصفة الإحالة، فتأتي رابطة بين الكلمات في النصَ، ويقسّم هاليداي ورقية حسن تلك الكلمات على ثلاثة أقسام:

الاســـم الدال على الإنسان مثل: الناس، الشخص، الرجل، المرأة، الطفل.

الاسم الدال على المكان مثل: مكان، موضع، ناحية، اتجاه.

الاسم الدال على حقيقة مثل: سؤال، فكرة، شيء.

والكلمة العامة شبيهة بما يُطلق عليه بالمصطلح العام، في نظرية الحقـــل الدلالي([1])، أو الحقل المعجمي lexical field ويعني: مجموعة مـــن الكلمـــات تـــرتبط دلالـــتها، وتُوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها، كالكلمات الدالة على الألوان، وهي: أحمر، أصفر، أخضر، أبيض، فإنه يجمعها المصطلح العام "لون".

ومنه قوله:

عمري هُمُومٌ
وأحلامٌ لَنَا سَقَطَتْ
أَصابَها اليأسُ..
والإعياءُ..والملَلُ([2])

---

١ – انظر في تفصيل ذلك: علم الدلالة التاريخي ٣٥

٢ – قصائدي في رحاب القدس ٦١

فالكلمـــات العامـــة هـــي: اليأس، الإعياء، الملل، عامة، والقاسم المشترك بينها الدلالة على الكآبة والحالة النفسية المسلوبة. ولو أنّنا تأمّلنا ما اشتملت عليه تلك الأبيات من معلومات جديدة نراها تُقسَّم على قسمين: الأولـــى مـــا يمكن تسميته بالبناء، وتمثل في "عمري"، والثاني بالإخبار والتوسع في تبيينه، وتمثل في كل الكلمات التي تلت "عمري"، فالعمر قد نُسجَت عليه الهموم حتى تشبع بها، وأحلامه سقطت، والتعبير بالسقوط، هـــو رمـــز للفشل في عدم تحقيق المصير، وقد أصابها اليأس والإعياء والملل.

ومنه قوله:

لا تنتظرْ أحدًا

فلنْ يأتي أحدْ

لم يبقَ شيءٌ غيرُ صوتِ الرّيحِ

والسيف الكسيحِ..

ووجه حلمٍ يرتعدْ

فالتعبير ببعض هذه الكلمات: أحد، شيْء، وجه حلم، كلمات عامة، غيـــر محددة، تتسع دلالتها، فتلتقي على قاسم مشترك فيما بينها، وهذا ما يُحدث نمطًا تكراريًا ملحوظًا من خلال هذه الدلالة.

ولقـــد كان اختيار هذه الكلمات ذا أبعادٍ فنية ودلالية أحاطت بالجوّ العام للقصيدة، إنه سلب لعموم الأشياء، وذهاب لكل بريق أملٍ، وانسحاب نفسي حتى من مجرد الحلم الذي قد يُتَصبَّر به، ويُعْقَد عليه الخلاص، في مقابل بقاء الأصوات المزعجة التي تحمل الخوف والزعر، في قوله:

لم يبقَ شيءٌ غيرُ صوتِ الرّيحِ
والسيف الكسيحِ..
ووجه حلمٍ يرتعدْ

وقد تحققت القيمة التعبيرية بقوله:

لا تنتظرْ أحدًا
فلنْ يأتي أحدْ

في خلق الفضاء الفارغ المتسع بلا أناس، وصنع أجواء الوحدة والوحشة، حتى من مجرد الشخوص الفردي، فجسّد عقمًا وجوديًّا، تشكّل من خلال تكرار نمطي لكلمة "أحد"، التي وقعت في الجملة الأولى مفعولا بــه لفعل سُبِق بنهيٍ، وفي الجملة الثانية فاعلاً، لكنه لم يفعل شيئًا؛ لأنه وقــع طرف إسناد مع فعل منفيٍّ، وأداة النفي تعبر عن الاستقبال، فهناك كآبة مصاحبة ومستمرة مع "أحد"، تشير إلى أنه لا أمل في المستقبل، بناءً على قراءة ما هو واقع.

***

الفصل الثالث

التكرار عبر القصائد

وهو على قسمين:

تكرار الألفاظ، وتكرار التركيب.

***

أولا: تكرار الألفاظ عبر النصوص:

لقد أسهمت وحدة الموضوع تكرارًا عبر قصائد القدس، من جهة اللفظ، والتركيب والصورة الشعرية، وما أشبه الأمر بالتناصّ، حيث إن الأخير يعني "تعانق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"([1])، وترى كريستيفا([2]) أن كل نصٍّ هو امتصاص وإعادة تشكيل لنصوص أخرى، أدخلت في النص بتقنيات مختلفة، إلا أن التناص هنا من الشاعر ذاته، وهو على مستوى الشكل والمضمون([3])، فتفاعل مع نصوصه السابقة في الآنيّة قيد الإبداع، ومن أن يقع تحت أثر عدم التجديد، فقد أدَّى هذا النمط دوره في تماسك النصوص مجتمعة، في كثير من الأحيان، فالموقف

---

[1] - انظر: من المنهج الطقوسي إلى التناص ١٢٠، ١٢١

[2] - انظر: مدخل إلى الأدب التفاعلي ١٨٢

[3] - والتناص كذلك، فهو قد يكون في الشكل أو المضمون، فعلى مستوى المضمون يعيد إنتاج ما تقدّم وما عاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة، وأما على مستوى الشكل فإن التناص يقع في الشكل، فهو المتحكم في المتناص والموجّه له. انظر: من المنهج الطقوسي إلى التناص ٢٩

الواقع من قضاياه الشعرية ولَّدت استمرارية وتدفقًا دلاليًا في التعبير عن الثورة والجهاد وما إليها.

وطبيعـــيٌّ أن تــوجد ألفاظ في سياق النصوص مكرّرة حينا، أو متــرادفة حينًا آخر، وقد اخترنا بعض هذه الألفاظ، وتقصّينا وجودها في القصائد السبع الأولى، وهي:

١- إلى آخر شهداء الانتفاضة.
٢- لن أسلِّم رايتي.
٣- رسالة إلى شارون.
٤- إن هان الوطن يهون العمر.
٥- وسافر فارس العشق.
٦- مرثية ما قبل الغروب.
٧- لا تنتظر أحدًا فلن يأتي أحد.

وهذا جدول يوضح عدد مرات تكرار هذه الألفاظ:

القصيدة اللفظ	الأولى	الثانية	الثالثة	الرابعة	الخامسة	السادسة	السابعة	المجموع
العار	١	١	١			٤		٧
القدس	٣	٩	٤	٤	٢	٢		٢٦
المآذن	٢	١	٢	٢		١		٨
طفل		٤	٣	٣	١			١١
القبر	٢	٢	٣	٨	٣			١٨
الدماء	٨	٥	٢		٣			١٨
تبكي	١	١	٢		٢	٣		٩
الفجر			١	٢	١			٤
الخيول	١	١			٢		٩	١٣
الفارس	١		١				٨	١٠
الفرسان	٢	٢					٧	١١
الظلام	١	٤		١				٦
الليل			١	٢			٢	٥
الموت	١٧		١	١	١١	١	١	٣٢
صلاح الدين		٤		١	١			٦
القهر	١	٣		٣		٣		١٠

الجـــدول السابق يبين عينة من الكلمات التي تكررت في القصائد السبع المبينة، وهي عشوائية من حيث الاختيار، وهناك غيرها كثير من

الألفـــاظ التـــي أعيدت إما بلفظها أو بمرادفها، وهو ما يثبت فكرتنا، في تشـــابك الموضـــوعات وتعانقها، من خلال وحدة الألفاظ، فإذا علمت أن "المـــوت" مكرر(٣٢) مرة في سبع قصائد، فهو عدد كبير للغاية، وكذلك القدس، وهي موضوع القصائد، تكررت (٢٦) مرة تقريبًا، والقبر (١٨) مرة، والدماء (١٨) مرة أيضًا... فالجو النفسي والوحدة العضوية محققة ليست فقط على مستوى القصيدة الواحدة، بل امتدت عبر بعض القصائد، أو في أثناء ذكر المتشابهات من الأغراض الشعرية.

ولقـــد كـــان التكرار معبّرًا عن معنًى جديد، ودلالة مختلفة، عن ســـابقتها، وذلك بفعل السياق اللغوي، المنوط به الإفصاح والإعراب عن الدلالة المستنطقة من النص، بالإضافة إلى السياق غير اللغوي، على نحو تكرار "صلاح الدين" في "رسالة ثانية إلى شارون" يقول:

صلاح الدين جاء القدس مهمومًا
فحدَّق في مآذنها
بكى حزنًا .. فأبكاها ..وأبكانا
وصلَّى الفجر..قام يطوف في ألم ونادانا
هنا بالأمس كانت صرخة الفرسان
فوق القدس ترتيلاً وإيمانًا
وكان الصدق رايتكم وكان الحقُّ برهانا
وكانت خيلكم قدرًا على مَن باع أو خان

استحضر الشاعر شخصية تاريخية عائدةً من الزمن الغابر، يبكي أمـــته وما آلت إليه من ضعف ووهن، وقد ظهرت عليها علامات التدين

المُسْـقَطة علـيها، تمـثل الشعور بالحزن في وجه المقارنة الخفية التي نسجها الشاعر من خلال مجموعة من الرموز، بتعبيره "حدَق في مآذنها" والتحديق هو تعجب وضجر، وعدم تصديق لما آل إليه الواقع، و"المآذن" خلـع علـيها رمـزية الجهاد، وهذا مسوّغ للحالة الانفعالية التي أخذت الشخصية، في قوله:

بكى حزنًا .. فأبكاها ..وأبكانا

وكانت من الشخصية التاريخية عودة إلى الفجر الذي أسقط عليه رمزية العبادة، ثم أعقبه بحديث لصلاح الدين، يحمل طابع الذكرى للأمة والمثال الأعلى للجهاد، فكان استدعاء الشخصية للحفز والحماسة.

أمّـا تكرار "صلاح الدين" في قصيدة "لن أسلّم رايتي" فكان أمره مختلفًا، فيقول([1]):

هذا صلاحُ الدين يسمع صَرْخَتِي
ويُطِلُّ من بين الظلام العاتي
أنا يا صلاحَ الدين خلفك لا تخَفْ
فلديك شعبٌ واثقُ الخطواتِ

قم يا صلاح الدين هذا شعبنُا
يرمي حِمَى الشيطان بالجمرات
قم يا صلاح الدين واسمعْ أمّةً
تبكي على أمجادِكِ العطراتِ

[1] - انظر: قصائدي في رحاب القدس ٢٣

فصلاح الدين يرقب من وراء ظلام الحاضر، وهو منهيٌّ عن عدم الخوف، ولقد عبّر الشاعر عن بكاء أمجاده، خلافا لتكراره أولا، فقد كان هـو الباكي؛ لذا برز الضمير "أنا" مع قوله "يا صلاح الدين"، وكان الأنا هـو الحامي والدافع له، وليس صلاح الدين، ثم كان التعبير بقوله "فلديك شـعب واثـق الخطوات" دليلاً على الغياب المسلوب لصلاح الدين، وقد أحسن الشاعر بالتعبير بقوله "قم" مرتين متتاليتين؛ فإنه حضور سلبي له، لكـنه ليس ذمًّا أو قدحًا فيه، فالبعد الرمزي قد اكتنف جوانب الشخصية، فـيهدف الشاعر إلى غياب كونه رمزًا وأسوةً في تحديه وبطولاته، فكان غـيابه عـن الوعي المعاصر أدعى إلى كونه سلبا من الحضور الرامز للبطولات.

ولنأخذ مثالاً ثالثًا على تكراره، فيقول في "مرثية حلم"([1]):

هل مِنْ صلاحٍ
بسيفِ الحقِّ يجمعنا
في القدسِ يومًا
فيُحييها ..ويُحيينا
هل من صلاحٍ
يُداوي جُرحَ أمّته
ويطلع الصبح نارًا
مِنْ ليالينا

---

[1] - انظر: قصائدي في رحاب القدس ٨٧

هلْ من صلاحٍ

لشعبٍ هَدَّهُ أملٌ

ما زال رغم عِنادِ الجُرحِ

يشفينا

هلْ من صلاح

يعيد السيف في يدِنا

فـــإن كـــان هناك استحضار لشخصية صلاح الدين، إلا أنه ليس مقصـــودًا لذاته، فالأمر هو بحث وطلب للنظير له والمحاكي في الزمن الحالـــي، بحـــيث تتوافر فيه صلاحيات يتطلبها الواقع المعاصر، التي قد بيّنها الشاعر في أفكار ودلالات الأبيات، تتلخص في تحقيق حلم الاتحاد، ومداواة جرح الهزيمة بالنصر، وتجميع الأمة الثائرة في وجه المعتدي.

فصلاح الدين ليس المثل المتجسد والمتمثل في الحياة المعاصرة، فهـــو حلـــم يصعب تحقيقه، وأملٌ بعيد المنال. وقد أعربت الأبيات عن مفهـــوم السلب والكآبة في البحث عن النظير والندّ، كما بيّنت إلى جانب استحضـــار الشخصـــية التاريخـــية المساوئ ونقاط الضعف التي تزاحم الواقع.

ويظهـــر مـــرة أخرى صلاح الدين في قصيدة "رسالة إلى صلاح الدين" مصلوبًا معزولاً، يقول([1]):

في أيِّ عينٍ

---

[1] – انظر: قصائدي في رحاب القدس ٢٠٠

سوفَ أحمي وجهَ ابني
بعدما صلبوا صلاحَ الدِّين
يا وطني على الجُدْرانْ
في أيّ صَدْرٍ
سوفَ يسكنُ قلب ابني
بعدما عزلوا صلاحَ الدّين
من عينِ الصغارِ..وتوَّجوا ديانْ
....
يا للمهانةِ عندما يغدو صلاح الدينِ
خلفَ القدسِ مطرودًا
بلا أهلٍ..بلا سكنٍ..
بلا وطنٍ..بلا سلطانْ

فهو معزول من عين الصغار، ومطرود من خلف القدس، تعبيرا على ذهاب رمزه وانتهائه بفعل فاعل من كونه قدوةً للصغار. وقد جاءت الصورة معبرةً عن هذا الموقف، فالأب لا يمتلك العين التي بها يحمي وجه ابنه، دلالة على أن الأبناء يرثون العار، فلا وجه لهم، وتعبيره بصلب صلاح الدين، ويصور الشاعر عزله من عين الصغار، بحيث لا يصبح قدوة، فلايملك إلا أن يغادر المكان من خلف القدس مطرودًا، ويملأ الصورة أجواء من السلب، فهو مجرد من الأهل ومن السكن ومن الوطن ومن السلطان.

وهكـــذا ليس بالضروري أن تحتفظ الكلمة بالدلالة ذاتها في حال تكرارها، والأقوم أن تكتسب وتُكسِب السياق دلالة جديدة، فتبدو لفظة بها ظلال معنوية مغايرة، وهذا يعني أن السياق بما يمتلكه من طاقة يؤثر في المتلقـــي فـــيجعله يمتلك بفعل المؤثرات اللفظية وإيحاءتها قدرة على أن يكتشف الفروق بين الكلمة الواحدة حال تكرارها من سياق إلى آخر، وإن أســـهم الـــتوافق في الإعادة المباشرة للكلمة الواحدة ترابطًا نصيًا، حيث تكون الإحالة إلى ما سبق، وبمراجعة الدلالة نجد أنها متغايرة، ولا تكاد تحتفظ بما وظِّفت من أجلها.

***

ثانيًا: تكرار التركيب:

وكما تتكررت الألفاظ تكررت التراكيب الشعرية، ليحدث التماسك مـن خـلال وحـدات أكبر من النص، وأسهم هذا في صناعة الصورة الشـعرية، فلقد تتكررت الصورة التي رسمها الشاعر، من موقف لآخر، عندما تتشابه التجربة الشعرية عنده، وقد حدث تفاعلٌ بين النصوص، في الأعمـال الإبداعـية للشاعر ذاته، وقد لاحظنا ذلك من خلال أسلوبه في تكـرار ألفاظـه ومعانـيه بعينها عبر النص الواحد، ويتحقق كذلك عبر النصـوص، نحو الصورة التي رسمها لوصمة العار التي أصابت الأمة، في قوله([1]):

يا وصمةَ العارِ
هُزِّي جِذْعَ نخْلتِنا
يسَّاقطُ القهْرُ
والإرهابُ
والدَّجلُ

فاسـتعان فـي رسم هذه الصورة بالتناص من قوله تعالى للسيدة مـريم: (وهُـزِّي إليك بجذع النخلة تسَّاقط عليك رطبًا جنيًّا)([2])، إلا أن جـذع النخلة اكتسى بالسلبية وحمّل بالعار، فهزُّهُ ينتج عنه خيبةُ الأمل، فليس به سوى القهر والإرهاب والدّجل، ويستعين بالتناص نفسه في رسم

[1] - انظر: قصائدي في رحاب القدس ٦٥

[2] - سورة مريم ١٩/ ٢٥

سوى القهر والإرهاب والدّجل، ويستعين بالتناص نفسه في رسم صورة ليلة الإسراء بقوله([1]):

يا ليلةَ الإسراءِ عُودي بالضّياءْ
هُزّي بِجِذْع النخْلةِ العَذراءْ
يسَّاقط الأمل الوليدُ
على ربوع القدسِ
تنتفضُ المآذنُ يُبعَث الشُّهداءْ
تتدفَّق الأنهار..تشتعلُ الحرائقُ

فلـــيلة الإسراء في موقف السيدة مريم، تهز جذع النخلة العذراء، فيســـاقط الأمل الوليد ويتحقق الرخاء، وتبدو الحالة الانفعالية إيجابية من حـــيث التدفق والنماء والإعلان عن ثورات التحرر من بركان الغضب، فيتّضـــح الـــتقارب بـــين الصورتين في رسم ملامحهما من جانب، وفي تكـــرار مجموعة من الألفاظ التي كانت وسيلة لرسم الصورة من جانب آخـــر. ولقـــد استعان الشاعر بأدوته ووسائله اللغوية التركيبية في نقش هدفـــه، من خلال كلمات: الإسراء التي تحمل بشاشة ومناسبة سعيدة في قلـــوب المسلمين، ووحدة وتوحدًا للديانات، وتجمعًا للأنبياء، وإنها لرمز للشعوب، وملتقى والرسل، ولنتأمّل قوله:

تنتفضُ المآذنُ يُبعَث الشُّهداءْ
تتدفَّق الأنهار..تشتعلُ الحرائقُ

---

[1] - انظر: قصائدي في رحاب القدس ٢١٩

فالفعـــل "تنتفض" من انتفاضة الطائر بعد غفلة أو سنة من النوم، لكـــنّ المنتفض هنا أداة النداء، ثم تعبيره بالتركيب "يُبعث الشهداء"، فهي قـــيامة نحـــو التحـــرر، وجـــنوده في هذا السياق هم الشهداء بذكريات بطولاتهم، وقد كانت هناك حاجة إلى أن يكون التعبير بما هو دلالة على العطـــاء بلا حدود، في قوله "تتدفق الأنهار"، فالنهر عطاء، والتدفق توال له واستمرارية، ويبلغ الجهاد حدَّه باشتعال الحرائق.

وتتكرر الصورة الثانية ذاتها في القصيدة نفسها في قوله([1]):

يا ليلة الإسراء عودي بالضياءْ

هُزي بجذع النخلة العذراءْ

رغم اختناقِ الضَّوْء في عيني

ورغم الموتِ..والأشلاءْ

ما زلتُ أحلمُ أنْ أرى قَبْلَ الرحيلِ

رمادَ طاغيةٍ تناثَرَ في الفضاءْ

فمـــن بدايـــة حديثه عن عودة ليلة الإسراء كانت الصورة إيجابية مضاءة، فكان نتاج هزِّ جذع النخلة رغم الواقع البئيس الحلم الذي يراوده بـــذهاب الطاغية، وعبَّر عنه بقوله "رغم اختناق الضوء في عيني"، التي أوحـــت إليـــنا بالضيق والمعانة في التقاط الأنفاس، واستعيرت للرؤية، المعبـــرة عـــن استشـــفاف المســـتقبل، واضمحلال الحاضر، وسوداوية الصورة، وقد شكّل تكرار "رغم" ما رُكِّبت معه صورة للإمكانية المتاحة،

---

[1] - **انظر: قصائدي في رحاب القدس ٢٢٠**

واختــراق الصعاب، إنه الأمل الذي يصحب الشاعر، في أزماته التي لا ينكــرها، ورغــم إيمانه بالرحيل، إنه يحلم أن يرى تناثر رماد الطاغية ضعفًا وهوانًا في الفضاء.

فالتكرار هنا تعانق مع فكرة التناص، ففي الوقت الذي يقتبس فيها تــراكيب قــرآنية، تتكرر معه عبر أكثر من نص، سواء بوعي أو غير وعي، فالمصطلحات([1]) التي تطلق على فكرة التناص الواعي: الاقتباس، التضــمين، الاستشــهاد، الســرقات، أما التناص غير الواعي فهو يمثل الحضور الآني من ذاكرة المبدع دون نية من قِبَله أو شعور به.

ولعلّ النخلة بوصفها رمزًا قد اختلفت دلالتها من سياق لآخر في هذا الشأن، حسب ما أُضيفت أو وُصِفت به، ففي قوله:

يا وصمةَ العارِ
هُزّي جِذْعَ نخلْتِنا

أُضيفت إلى "نا" وقد سُبقت "وصمة العار"، فدلّ على أن النخلة في هذا السياق هي رمز الهوان والضعف الذي انتاب الأمة، فإنّ ثمرها هو الإرهاب والقهر والدجل، أما دلالتها في قوله:

يا ليلةَ الإسراءِ عُودي بالضِّياءْ
هُزّي بِجِذْع النخْلةِ العَذراءْ

---

[1] - انظر: مدخل إلى الأدب التفاعلي ١٨٠- ١٨١

فإنهـــا القـــوة والغلبة والأمجاد والشموخ، وجاء وصفها بالعذراء، وهـــو صـــفة الـــباكورة والشرف للشعوب المجاهدة، فقد اختلف السياق اللغوي هنا، فالجو النفسي الباعث لهذا التكرار قد تبدّل نحو الإيجابية.

***

الخاتمة

نخلص مما سبق إلى مجموعة من النتائج أهمها:

- التكـــرار وسيلة مهمة من وسائل التماسك النصيّ، فهو يقوم بدور إحالي إلى عنصر سابق، من خلال اللفظ والمعنى على حدٍّ سواء.
- أخـــذ التكـــرار أكثـــر مـــن صورة، وتمثل ظهوره عبر القصيدة الـــواحدة، وعبـــر مجموعة من القصائد، وتشابه مع التناصَّ في صنع فاعلية نص في نص آخر.
- أضـــاف التكـــرار عبر القصائد دلالة جديدة عن سابقتها، فأكسب السـياق واكتســب منه ظلالاً معنوية، فرَّقت دلاليًّا بين مواضع التكرار.
- اســتغل الشاعر الشبه اللفظي لبعض الكلمات في اللعب بالدلالة، كالنهر، في قصيدة "إن هان الوطن يهون العمر"، فقد يكون النهر مجمـــع الماء، وقد يكون الشدة والعنف، وربما كان اختيار اللفظة مناسبًا لما تحمله الكلمة من دلالة على ذلك في موضعها.
- ينقسم التكرار من حيث القصدية عنده على قسمين: قسم مقصود، ويتمـــثل من خلال الوعي بعالم النص، وقسم آخر ليس مقصودًا، ويتمثل من خلال اللاوعي.
- كان للوحدة الموضوعية في "قصائدي في رحاب القدس" دورٌ في حـــدوث التكـــرار بكثرة، وذلك بطبيعة الحال، فإن المشاهد كانت متقاربة، والصور التي عبّر عنها متشابهة إلى حدٍّ كبير، مما هيّأ

الفرصة لتكرار الألفاظ الدالة عليها، مع ملاحظة أنه لا يحتم الأمر الإعادة المباشرة للدلالة والإيحاء المرتبط بكل سياق.

- شكّل التكرار في "قصائدي في رحاب القدس" بصمة أسلوبيَّة عند الشاعر، وملمحًا بارزًا في أجزاء النصوص.

***

قائمة المراجع:

- الألفاظ المترادفة المتقاربة المعنى، للرماني- تحقيق الدكتور فتح الله صالح- مكتبة نانسي بدماط ٢٠٠٤م.
- أنظمة الربط في العربية، للدكتور حسام البهنساوي- مكتبة زهراء الشرق- القاهرة ٢٠٠٣م.
- البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، للدكتور جميل عبد المجيد- الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م.
- البديع، لابن المعتز- نشر إغناطيوس كراتشقوفسكي- ط٢ دار المسرة- بيروت ١٤٠٢هـ= ١٩٨٢م.
- بلاغة الخطاب وعلم النصّ، للدكتور صلاح فضل- مجلة عالم المعرفة ع ١٦٤- صفر١٤١٣هـ= أغسطس ١٩٩٢م.
- البلاغة والأسلوبية، للدكتور محمد عبد المطلب- الشركة المصرية العالمية للنشر -ونجمان- القاهرة ١٩٩٤م.
- البيان والتبيين ، للجاحظ- تحقيق عبد السلام هارون-ط٦ مكتبة الخانجي- القاهرة ١٤١٨هـ= ١٩٩٨م.
- تعريفات= التعريفات، للجرجاني- تحقيق إبراهيم الإبياري- دار الريان للتراث (لات).
- التلخيص في علوم البلاغة، للقزويني بشرح عبد الرحمن البرقوقي- دار الكتاب العربي- لبنان (بدون تاريخ).
- الصحاح: تاج اللغة وصحاح العربية، للجوهري- مكتبة الرشد – الرياض ١٩٩٩م.

- الصـــناعتين، لأبي هلال العسكري- تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم-ط٢ دار الفكر العربي- القاهرة.
- علم الدلالة التاريخي، للدكتور حازم كمال الدين- مكتبة الآداب- القاهرة ٢٠٠٦م.
- علـــم لغـــة النص "المفاهيم والاتجاهات"، للدكتور سعيد بحيري- الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان- القاهرة ١٩٩٧م.
- علـــم لغـــة النص النظرية والتطبيق، للدكتورة عزة شبل- مكتبة الآداب بالقاهرة ٢٠٠٧م.
- العمـــدة فـــي محاسن الشعر وآدابه ونقده، لابن رشيق القرواني- تحقيق الشيخ محمد محيي الدين عبد الحميد- دار الجيل- بيروت ١٩٣٤م.
- عيار الشعر، لابن طباطبا- دار الكتب العلمية- بيروت ١٩٨٢م.
- فاعلية التكرار في بنية الخطاب الشعري للنقائض نمط خاص من الوعـــي بالآخر، لعبد الفتاح يوسف- مجلة فصول ع ٦٢/ ربيع وصيف ٢٠٠٣م، ص ٣٠- ٤٥
- فصول في فقه العربية، للدكتور رمضان عبد التواب- ط٣ مكتبة الخانجي بالقاهرة ١٩٨٧م.
- الفوائد المشوق، المنسوب لابن القيم- مكتبة المتنبي.
- في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة، للدكتور سعد مصـــلوح- الطـــبعة الأولـــى لعالم الكتب- القاهرة ١٤٢٧هـــ= ٢٠٠٦م.

- قصائدي في رحاب القدس، لفاروق جويدة- الطبعة الأولى- مركز الأهرام للترجمة والنشر ١٤٢٣هـ= ٢٠٠٢م.
- قضايا الشعر المعاصر نازك الملائكة، ط١١ دار العلم للملايين- بيروت ٢٠٠٠م.
- الكلمة دراسة لغوية معجمية ، للدكتور حلمي خليل- الطبعة الثالثة- دار المعرفة الجامعية- الإسكندرية ١٩٩٣م.
- لسان العرب، لابن منظور- بيروت – لبنان (بدون تاريخ).
- لسانيات النصّ مدخل إلى انسجام الخطاب، لمحمد الخطابي- الطبعة الأولى- المركز الثقافي العربي- بيروت ١٩٩١م.
- اللغة العليا النظرية الشعرية، لجون كوين- ترجمة وتقديم وتعليق الدكتور أحمد درويش- الطبعة الثانية- المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة ٢٠٠٠م.
- المثل الثائر في أدب الكاتب والشاعر، لابن الأثير- تحقيق الشيخ كامل محمد عويضة- دار الكتب العلمية- بيروت ١٩٩٨م.
- مدخل إلى الأدب التفاعلي، لفاطمة البريكي- المركز الثقافي العربي- المغرب ٢٠٠٦م.
- المزهر في علوم اللغة، للسيوطي- تحقيق الشيخ محمد أبو الفضل إبراهيم وآخرين-ط٣- مكتبة دار التراث- القاهرة (لا ت).
- المصطلحات الأدبية الحديثة، للدكتور محمد عناني- الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان ١٩٩٦م.

- مــن المنهج الطُّقوسي إلى التناص، للدكتور علي الغريب- مكتبة الآداب- القاهرة ٢٠٠٤م.
- المنــزع الــبديع في تجنيس أساليب البديع، للسجلماسي- تحقيق علال الغازي- مكتبة المعارف الرباط.
- موقــف الــنقد العربــي التراثي من دلالات ما وراء الصياغة، للدكتور تمام حسان، ضمن كتاب: قراءة جديدة لتراثنا النقدي- ع ٥٩- النادي الأدبي الثقافي بجدة ١٩٩٠م.
- نحو أجرومية للنص الشعري، دراسة في قصيدة جاهلية، للدكتور ســعد مصــلوح، مجلــة فصــول المجلد العاشر- العددان الأول والثاني- يوليو- أغسطس ١٩٩١م.
- نسيج النص: بحث فيما يكون فيه الملفوظ نصًا، للأزهر الزنّاد- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء ١٩٩٣م.

***

بحوث من الشبكة العنكبوتية (الإنترنت):

- الذاكرة وخصائصها، لنبيل حاجي نائف:
www.ibtesama.com/vb/
- الــذنب كمؤشر لمظاهر القلق المعرفية والجسمية ، للدكتور خالد إبــراهيم الفخرانــى، والدكتورة ابتسام حامد السطيحة. "علــم الــنفــس"، مجلــة فصــلية تصدر عن الهيئة المصرية العامة

للكــتاب، السنة السادسة عشرة - العدد الثاني والستون - أبريل/ مايو/ يونية ٢٠٠٢م:

http://www.arabpsynet.com/Journals/p/P٦٢.HTM

***

الفهرست

تمّ بحمد الله وتوفيقه

***